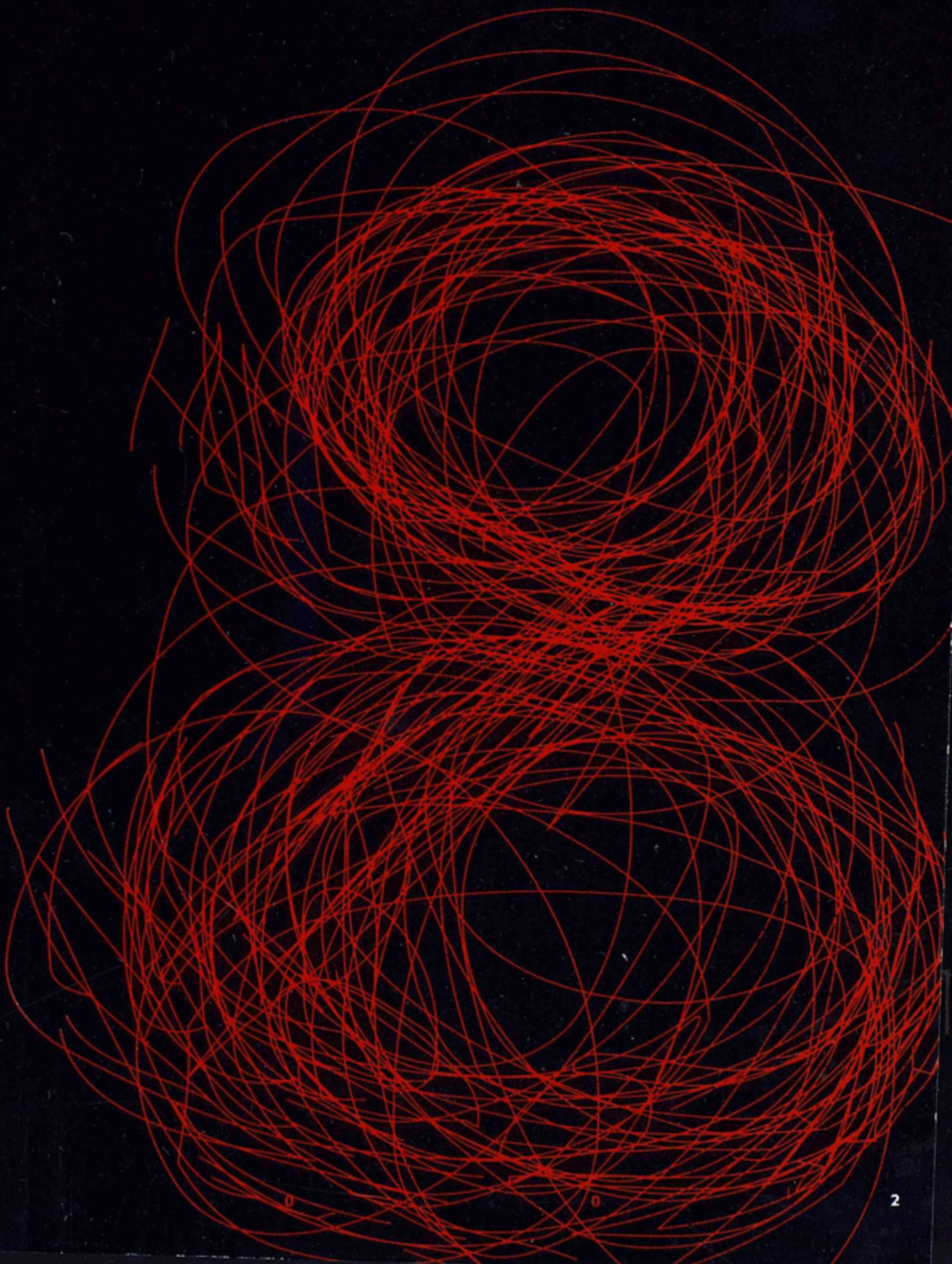
ИСКУССТВО КИНО



«Звезда»

Режиссер Николай Лебедев

фиольке читайте в рубрике «Репертуар»

❑**«КИНОКРИТИКИ У НАС НЕТ!» ОБРАЗЦОВО-ПОКАЗАТЕЛЬНЫЙ КРИТИК — СУБЪЕКТ ВЛАСТИ, А НЕ ГЕНИЙ СТИЛЯ** *ИГОРЬ МАНЦОВ* ❑**ВОСХОД «ЗВЕЗДЫ» КАРТИНА НИКОЛАЯ ЛЕБЕДЕВА СТАЛА ОСОЗНАННЫМ ОТВЕТОМ НА ОЖИДАНИЯ КОЛЛЕКТИВНОЙ ДУШИ** *ЕЛЕНА СТИШОВА* ❑**КУЛЬТУРА ОБИХОДА И ОБУЗДАННЫЙ БЫТ «ЦИВИЛИЗОВАННЫЕ СТРАНЫ» — ЭТО СТРАНЫ РИТУАЛОВ, НАХОДЯЩИХСЯ ПОД КОНТРОЛЕМ СОЗНАТЕЛЬНЫХ ГРАЖДАН** *ЕВГЕНИЙ КЛЮЕВ* ❑**КЛАУСТРОФОБИЧЕСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ У КАЖДОГО ЕСТЬ СВОЯ КОМНАТА СТРАХА, И ЭТО ОЩУЩЕНИЕ ПРОНИЗЫВАЕТ ВСЕ КАРТИНЫ ФИНЧЕРА** *АНТОН ДОЛИН* ❑**ВРЕМЯ ПЕЧАЛИ ЕЩЕ НЕ ПРИШЛО ЕСЛИ ТЫ НИЧЕГО НЕ УМЕЕШЬ, КРОМЕ КАК ПРОИЗВОДИТЬ КАРТИНЫ ЗА СЧЕТ БЮДЖЕТА, ТО ЭТО НЕНАДОЛГО** *СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ* ❑**ЭКСТАЗ НЕКОММУНИКАЦИИ ХАЙТЕКОВСКИЙ СОЦИУМ ТОНЕТ В МАССЕ НЕСЧИТЫВАЕМОЙ И НЕПРИГОДНОЙ ДЛЯ УТИЛИЗАЦИИ ИНФОРМАЦИИ — ИНЫМИ СЛОВАМИ, В МУСОРЕ** *ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН* ❑**ВОЗВЫШАЮЩИЙ ОБМАН ЧТОБЫ СКВОЗЬ ЗНАНИЯ ЭПОХИ ОЩУТИТЬ ЗАПАХ ВРЕМЕНИ, НЕОБХОДИМО ЗАПОМНИТЬ ПОДРОБНОСТИ И УБИТЬ ИХ В СЕБЕ** *ЮРИЙ НОРШТЕЙН* ❑**РЕМЕСЛО И ВДОХНОВЕНИЕ ИНЫЕ АКТЕРЫ ПРИДАЮТ ПРОФЕССИИ МИСТИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР. А ДЛЯ МЕНЯ ЭТО ПСИХОЛОГИЧЕСКИ ИЗМАТЫВАЮЩИЙ ТРУД** *ДЖОДИ ФОСТЕР*

РАЗБОРЫ

61
ЗОЯ КОШЕЛЕВА
Без купюр
Белые Столбы-2002

64
Старый замысел
Неосуществленные проекты мастеров

76
ЕВГ. МАРГОЛИТ
Призрак свободы: страна детей
Детская тема в советском кино

MEDIA

87
ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН
Сетевой мусор, или Трэш-цивилизация
Интернет как информационная свалка

92
МАРИЯ ПЕРЦЕВА
Последовательность в творческом восприятии, или Отчего читают, да не воспринимают...
Письмо читателя

ОПЫТ

95
ЮРИЙ НОРШТЕЙН
Снег на траве
Фрагменты книги

116
ДЖОДИ ФОСТЕР
Вызов
Актриса о своей профессии

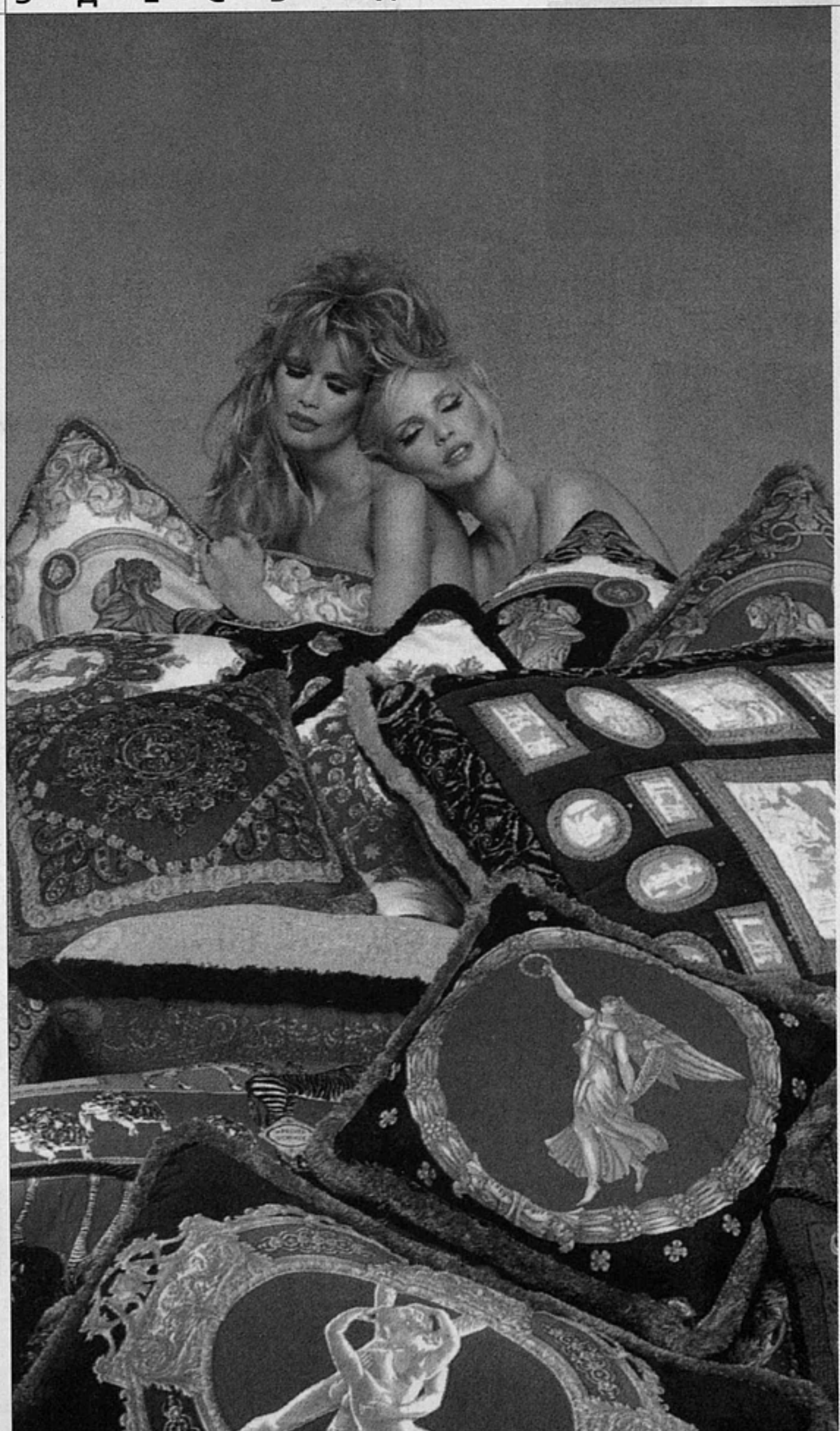
ЧТЕНИЕ

127
Н.СОБАКАРЬ
Постановщик
Психологический детектив

SUMMARY

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



ИГОРЬ МАНЦОВ

Бразилия — Аргентина

— Умоляю вас, сэр, — произнесла она, — вы мне одно скажите: куда я попала?
— В Ад, куда же еще! — ответил он, рассмеявшись от всего сердца.
— Ох, вот счастье-то! — воскликнула девушка. — А я было решила, что это Буэнос-Айрес.

Джон Кольер. «Дьявол, Джордж и Рози»

1

Отличная, недооцененная работа Вима Вендерса «Хэмметт» открывается характеристикой главного героя, писателя Дэшилла Хэмметта, осуществившего культурную революцию: «Он перенес место действия детектива из садика викария в среду людей, которым действительно по силам убийство».

В журнале «Неприкосновенный запас» (2001, № 6/20) обнаружил рецензию на сборник статей Сергея Добротворского «Кино на ощупь». Ее автор сетует на отсутствие в нашей литературе о кино, в наших периодике и журналистике «научного» дискурса, требующего недвусмысленности выражения, точности формулировок, создающего возможность опровержения или подтверждения аргументов автора». Или так: «...трагедия мне видится не в жанре кинокритики как таковой, а в факте отсутствия у нас чего-либо, кроме критики». На самом деле ситуация обратная. В России отсутствует именно кинокритика (и как следствие кинопроцесс), зато в избытке представлено «научное» и квазинаучное письмо.

По порядку. Полезно усвоить: кинокритика не жанр, а род деятельности, если угодно, профессия. Кинокритик (КК) есть хранитель очага, человек, контролирующий реальный кинопроцесс (КП), и лишь во вторую, в третью очередь — писатель. КК работает непосредственно с кинематографистами: режиссерами, продюсерами, драматургами, чиновниками департамента культуры. Подлинная задача КК: когда хитростью, а когда грубостью, когда лестью, а когда эзоповой речью, что называется, «разводить» практикующих кинематографистов и чиновников на действия, сюжеты, стилистику, на форму и содержание, которые ему, КК, представляются оптимальными.

В идеале происходит следующее. Постепенно, сами того не замечая, сильные, несгибаемые, агрессивные мужи кинематографисты становятся нежными, податливыми, восприимчивыми зайчиками. Начинают думать мыслями КК, публично выражаться его же словами, осуществлять предложенную им культурную политику. Короче, образцово-показательный кинокритик — субъект власти, а не гений стиля, не последовательный логик, не гуманитарий-мыслитель.

Ежели КК все-таки присущ стиль, то это, в первую голову, стиль социального поведения, а не стиль письма. Истинный кинокритик озабочен формированием и реализацией публичного, общественно значимого жеста, а не локальных письменных стратегий.

Что имеем в действительности? Ужас, кошмар, подмену, предательство и как следствие тотальное поражение. Под видом «кинокритиков» в России действуют «ученые» и «писатели».

Важно понимать, что психофизика этих людей разительно отличается от психофизики подлинного КК.

Но самое тревожное, *социальные задачи* «ученых» и «писателей» противоречат задачам КК, практикующих кинематографистов, а значит, великим задачам, стоящим перед отечественным экранным искусством.

Все максимально просто. Хорошо обученные гуманитарии, по преимуществу филологи («филология» — любовь к слову, по преимуществу письменному), но не только, озабочены не строительством кинематографии, не кинопроцессом, но индивидуальным письменным дискурсом. Их интересуют гладкость изложения, логическая цепочка, письмо как таковое. Им важно «переписать», в смысле обскакать друг друга. Они нисколько не интересуются тем, чтобы выйти за пределы «письма». Силовые поля их амбиций замыкаются здесь же, на страницах периодического печатного издания («ИК», «КЗ», «НЗ» и т.п.). Ровно то же самое, с теми же интенциями и интонациями публикуют их коллеги — литературные критики на страницах газетной и журнальной периодики. Но ведь литературный процесс, действительно, осуществляется в пространстве «письма», в пространстве «чтения». Здесь орудия производства «художника» и «критика» совпадают. В киноиндустрии — не то. Однако у нас пишут о кино так, будто письмо это самодостаточно.

Наши писатели о кино конкурируют друг с другом. Пишут, чтобы показать друг другу *образованность*. Бессознательно, но оттого не менее агрессивно, имитируют «научный» дискурс и умничают. Идет соревнование между субъектами *письменной университетской культуры*, паразитирующими на кинематографе, который эти субъекты зачастую презирают. Вопиющий пример — случай Анатолия Эйрамджана, драматурга, продюсера, режиссера. Без сомнения, Эйрамджан — наиболее стабильный, точный и профессиональный (да-да!) кинематографист десятилетия. Он на двести процентов выполняет те задачи, которые ставит перед ним плохо структурированный, недоразвитый постсоветский социум. Эйрамджан — квалифицированный драматург, а режиссер — хороший ровно настолько, насколько это нужно его зрителю, не озабоченному проблемой развития киноязыка (да и какой, скажите, киноязык в стране с безъязыким социумом?). И что же, в Эйрамджана, подлинного рыцаря малобюджетного кино, не плюнул только ленивый. Причем плюют устно, писать о нем считается крайне неприличным делом. Между тем Эйрамджан — один из немногих действующих киношников, о котором возможен серьезный разговор, разговор по существу. Но до этого в высшей степени бульварного зрелища нет дела выпускникам университетских факультетов.

Беда эта, видимо, сугубо российская, западное общество давно структурировано: каждый занимается своим делом. В университетах (условно говоря) профессоров и магистров окружают атмосферой нескрываемой заботы. Кинематографом занимаются *другие* люди, с иной психологией, иным социальным темпераментом. Западные кинокритики полностью осознают свое назначение — быть субъектами власти, агентами влияния. Им не придет в голову обсуждать произведение масскульта, коим всегда (!) является кино, в популярном издании — на птичьем языке «научного» дискурса. Представляете, что подумают о них главные и единственно значимые адресаты — продюсеры, режиссеры, чиновники от кинематографии?! Ведь эти адресаты и — одновременно — неявные заказчики кинообзоров — люди совершенно иного склада, нежели писатели и ученые! Рискну заметить, у них не просто отличная от кабинетных работников психология, но иначе устроенные физические тела! Надо ли объяснять причины глубокой и зачастую справедливой ненависти отечественных кинематографистов, особенно режиссеров, к так называемым российским «кинокритикам», ученым, заносчивым, чванливым, не озабоченным развитием индустрии, киноязыка, техноло-

гии, еще в годы теоретических кабинетных штудий и семинаров захлебнувшимся в «формулировках» и «аргументах».

В свое время меня несказанно удивило славословие отечественных писателей от кино по адресу Квентина Тарантино и его «Криминального чтива». Создавалось впечатление, что эту крепкую, профессиональную, но «по гамбургскому счету» вполне заурядную картину интеллектуалы укрепили строительными лесами грандиозной, вселенского размаха теории. Сотни людей разбирали вторичные приемы и невыразительные приколы в рамках оперативно созданного постмодернистского дискурса. Вопиющая неосведомленность-ненасмотренность давала возможность «научно», логично и нудно объяснять очередную банальную цитату постановщика-приколиста. Под видом «кинокритиков» на территорию *«игры»* явились ученые люди и умертвили, опошлили праздник. На месте карнавала учинили похороны.

Единственным вменяемым высказыванием по поводу «Чтива» стала крохотная газетная заметка англичанина Дерека Малкольма, при посредстве Андрея Плахова перепечатанная «Искусством кино» (1995, № 6). Кинообозреватель «Гардиан» разобрался с картиной в границах общеупотребительной лексики. Его речевая стратегия выдает именно активного участника кинопроцесса, а не кабинетного умника. Речевые жесты Малкольма — не подмигивание собратьям по перу, а решительный выход за пределы письменного дискурса, имеющий целью скорректировать художественную *практику* кинематографистов. Идет недвусмысленная борьба на территории производства, а не бесплодное корпоративное соревнование «писателей» за статусное звание «самого грамотного и продвинутого», как то имеет место у нас.

Тарантино «пока еще нечего сказать, и он просто заполняет время некоторым объемом материала». Друзья убедили его, «будто он намного талантливее остальных популярных режиссеров, после чего он и снял этот очень самовлюбленный фильм», «...возникает ощущение, что вы видели слишком много сцен, имеющих слишком мало смысла», в картине «есть все достоинства жанра, за исключением той особой страсти, которая всегда присутствует в его лучших образцах».

Малкольму не приходит в голову оперировать термином «постмодернизм», жонглировать интеллектуальными заклинаниями. Заклинания эти ценятся в среде академически образованных гуманитариев, ориентированных на письменную речь и доказательный «дискурс», но не имеют *никакой* волшебной силы на территории антропоморфного жеста, там, где придумывается и снимается не бумажное, но реальное кино: в прокуренной монтажной или в съемочном павильоне, где нецензурная речь решительно преобладает над грамотной и доказательной.

По сути, Малкольм работает не с логической цепочкой и аргументами, в которых справедливо не желают разбираться реактивные, эмоциональные кинематографисты-практики, а с речевыми актами. Он желает (и, заметим, этого желает любой подлинный КК), чтобы его письменная речь моментально развоплощалась и оборачивалась реальным действием. КК — не писатель, а манипулятор, работающий с подсознанием клиента, то бишь доверчивого кинематографиста. Говоря на человечьем, а не птичьем языке, апеллируя к эмоциям и профессиональным инстинктам киношника, КК завоевывает его доверие, а впоследствии начинает управлять и творческой энергией, и поступками художника. Короче, КК — не предсказуемый ритор с университетской кафедры, во что его хотели бы превратить варяги из академических научных институтов, но всемогущий *колдун* (итого — ККК), повелевающий, в каком направлении течь финансовым потокам, какие художественные идеи считать базовыми, какие заявки канонизировать в качестве перспективных.

Конечно, было бы наивно полагать, что с нынешней постиндустриальной реальностью колдун может справиться в одиночку. Никакой, даже самый настырный и виртуозный волшебник не в силах заколдовать примитивную, но агрессивную постсоветскую действительность. Только осознав свои групповые, корпоративные, свои подлинные интересы и объединившись, ККК способны взять КП (кинопроцесс) под полный, хотя и неочевидный для чужого, стороннего глаза контроль.

Ну а как с пресловутым классовым самосознанием? Плохо, безобразно, никуда не годится. Пишущая общественность ведется на мелкие посулы, отмахиваясь от достойной, большой добычи. Демонстративно и гордо отказывается от борьбы за царство и золотой запас, довольствуясь удельным княжеством, если не коммунальной кухней — претенциозным грамотным междусобойчиком в периодических печатных изданиях.

Вот характерный пример. Выдергиваю наугад номер «Искусства кино», наугад открываю, читаю реплику уважаемого критика Виктора Матизена из стенограммы «круглого стола» «Режиссер против критика»: «Попробую в одной фразе дать определение плохому фильму. Плохой фильм — это фильм с объектным образом автора. Комментировать не буду. Кто знает разницу между субъектом и объектом в европейской философии, тот поймет...»[1]

Ничего не понимаю. Кто «поймет»? Коллеги, собратья по перу? Но они, уверен, и без того ценят проницательного, беспощадного критика (хорошо бы, кстати, наши «общества взаимного восхищения» преобразовать в действительно полезное делу «общество корпоративной солидарности»). Скорее, Виктор Матизен пытался таким образом поставить на место, чтобы не сказать — унизить, присутствующих на дискуссии режиссеров, у которых, насколько я понимаю, накопилось к язвительному критику много претензий, чтобы не сказать — обид. А чего добился в действительности? Уверен, режиссеры озлобились еще больше, *клацали зубами*, клялись про себя, а в кулуарах и курилке — друг другу, — никогда, никогда, никогда не прислушиваться к этим шибко грамотным людям, которые с легкостью жонглируют категориями европейской философии, по правде говоря, совершенно бесполезной для профессионального кинематографиста.

«Сам я вообще пишу для своего заведующего отделом. Прежде всего! Ну, может быть, еще для машинистки, от которой всегда жду пару хороших слов. А на всех остальных мне наплевать»[2], — продолжает критик свой агрессивный наезд на режиссуру. Не поспоришь, ежели машинистка молода и хороша собой, в самую первую очередь ориентируешься на нее. Но ведь это первый, «слишком человеческий» порыв. Неужели не хочется большего? Произвести впечатление, да что там — поставить по стойке смирно и всех остальных: актрис, художниц по костюмам, девчонок из гримуборной? Нет, на всех остальных, то бишь на практикующих киношников, «наплевать». Боюсь, это не фигура речи, не поза, но позиция. К сожалению, все мы, квазикинокритики, ведем себя так. А между тем совершенно *отбилось от рук* новое поколение кинематографистов. Зубры же и мамонты — те попросту смеются над манерностью, над разобщенностью щеголяющих грамотным словцом критиков. Внимание: они давно (впрочем, с удовлетворением отмечу — безуспешно) делают кино *без нас*. Не пора ли одуматься?

Забавно, знакомый технарь, прочитавший одну мою злую рецензию, удивился: чего ты обижаешься на режиссеров, пускай делают что хотят, они же приносят тебе хлеб! Вот-вот, всего-навсего. А должны бы приносить — золото.

2

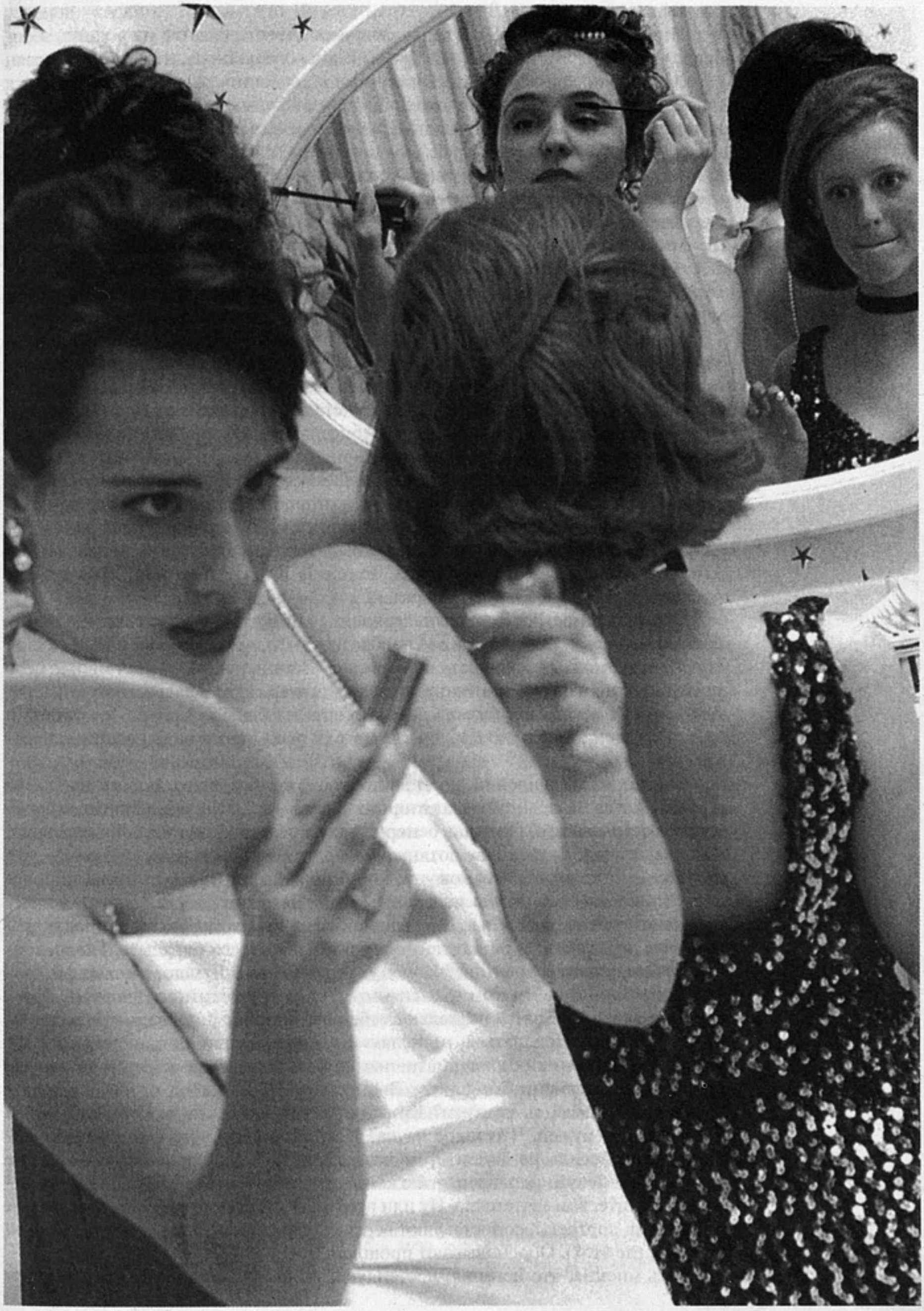
Итак, подобно Дэшиллу Хэмметту, мы, «критики», должны покинуть уютный, ни к чему не обязывающий «садик викария» и отправиться туда, где осваивают многомиллионные бюджеты, выпускают реальную пленочную продукцию сильные и в чем-то сумасшедшие люди. Наше место там, где кипят нешуточные страсти, где *сумасшедшие* (спокойно, в хорошем смысле слова!) уже не могут обходиться без аналитической помощи, без наших рассудительных голосов.

Покинуть садик викария — значит, помимо прочего, расстаться с навязчивыми грезами и повернуться лицом к суровой реальности. Положим, полтора десятка лет назад я искренне полагал, что земной рай существует. Но, в отличие от великого комбинатора, ставившего на Рио-де-Жанейро, я всей душой стремился из нервной и не обещавшей ничего хорошего перестроечной реальности в загадочный Буэнос-Айрес.

---

[1] «Искусство кино», 2002, № 1, с. 170.

[2] Там же.



Кортасар, Борхес и Астор Пьяццола — от этой гремучей смеси голова шла кругом. А еще — ловкие гаучо и первоклассная европейская архитектура Буэнос-Айреса посреди американских степей. А еще — в середине 90-х нам настоятельно рекомендовали прислушаться к советам аргентинских политиков, экономистов. Цветущие гастролеры приезжали в безуспешную Россию, учили уму-разуму...

И ровно в ту минуту, когда, отчаявшись обрести счастье на родине, я собрался было нырнуть в грязный трюм океанского лайнера, чтобы через месяц скитаний пропахшим рыбой и креветками со счастливой улыбкой высадиться на аргентинском берегу, в эту самую минуту информационные агентства передали сообщение о беспрецедентном экономическом фиаско с политическими последствиями. Кризис — в раю?! Немыслимо. Телевизионные новости не оставили от мечты камня на камне. Неожиданно выяснилось, что потрясающий, отстроенный по лучшим европейским рецептам Буэнос-Айрес — всего-навсего грязная клоака, дремучая провинция, задворки цивилизации. Мечта обветшала и рухнула. Только теперь я припомнил, что Кортасар жил и работал в Париже, Борхес ничего толком не видел, а гениальные танго Пьяццолы, кажется, аккумулировали всю мировую тоску. Зачем мне одному столько? Я потерял свой обманчивый рай (бывает другой?) и вернулся на родину, думаю, навсегда.

А при чем здесь КП, кинопроцесс? При том. В отличие от меня или, положим, героя второго «Брата», наши кинематографисты, наши «критики» существуют в пространстве *безответственной* мечты, и на это есть объективная причина: конец истории, объявленный глобалистами, американским истеблишментом. Что такое пресловутый «конец»? Консервация вчерашнего положения вещей, консервация прошлого. Конец истории означает, что будущее не наступит никогда. Пропаганда сработала потрясающе! У художников напрочь отбило интерес и вкус к изображению настоящего, которое для простоты посчитаем реализованным будущим. Количество кинокартин и телесериалов о далеком и недальнем прошлом превзошло все разумные пределы! Панике не поддались самые бесстрашные: Кира Муратова, Евгений Юфит, Анатолий Эйрамджан, Алексей Балабанов (во втором «Брате»).

Общественное Российское телевидение, начавшее с помпезных «Старых песен о главном», в конце концов вообразило, что, подобно Богу или, на худой конец, магу, может воскрешать из мертвых. «Встань и иди!» — настойчиво бормотало оно по адресу «Знатоков» и сусального, насквозь фальшивого, литературного XIX века, которого на деле никогда не было («Азазель»). «Встань и иди!» — Голем тяжело дышал, дрыгал ногою, рассыпался на ближайшем перекрестке.

В кино, на телевидении — нет настоящего, нет будущего, значит, нас похоронили. Когда Балабанов сделал второго «Брата», он реализовал некую *возможность*. Всего-навсего. Он лишь оспорил тот факт, что конец истории наступил. Как следствие к Балабанову потянулись люди. Балабанов намекнул на то, что будущее — открыто. Балабанов увидел его таким, каким увидел (надо ли пояснять, насколько Балабанов не ошибся?!). Меня удивляет следующее: почему идеологически не согласные о Балабановым кинематографисты и продюсеры никак не предъявят альтернативную версию настоящего-будущего. Где их доброе, вечное, политкорректное? Почему смотрят *назад*? Думаю, системный кризис нашего кино во многом объясняется геополитическими причинами. Противники второго «Брата» не желают себе или Америке реализации балабановского сценария. Признаться, не желаю и я. Однако если в стране существуют реальные противники с альтернативными проектами, почему имеем в качестве героев *нашего* времени Фандорина, Знаменского, Томина?

А чем занимается критика? Критики, как было сказано, нет. Зато много ученых дам и мужей. Что такое наука? Пыль веков, библиотека, классификация, строгая логика, регламентированные истины. Наука словно бы создана для того, чтобы обслуживать идеологию конца истории. Как это у барда: «Вы пишите, вы пишите, вам зачтется...» Ну или почти так. Классифицируют, составляют творческие портреты, сопоставляют версию художника с *исторической истиной* (что это, где это?). Обосновывают прошлое.

Есть мнение, что история, претендующая на объективность, на деле стре-

мится к власти над еще не сбывшимся, а конкуренция между интерпретациями прошлого является конкуренцией между различными проектами будущего. Нетрудно, но страшно представить себе проект будущего, который бессознательно имеют в виду и отстаивают российские художники и «ученые», там нет места живому, нет места Другому, нет места живому Другому. Подобное мировоззрение — тупик. Потому что Другой неистребим. Еще и поэтому «научная», объективная картина мира всегда сомнительна. Особенно на территории искусства. Другой предъявляет рекламации: «Врете!», «Я сам!»

Впрочем, попадаются вменяемые гуманитарии. Философ, издатель, создатель Ad Marginem Александр Иванов замечает по поводу литературной критики: «...эффективность рецензии зависит уже не от уровня культурной универсальности рецензента, но от того, насколько он способен увязывать свои высказывания с полем собственного — всегда ограниченного! — человеческого опыта. Критикующий как раз и интересен тем, что он чем-то ограничен. Только в этом случае рецензионное высказывание *обоснованно*. Но именно этого сознательного ограничения я не вижу в современных критических текстах... Непроясненность критических оснований не задает никаких границ: в этих опытах нет вектора, рацио, жеста, эти тексты безадресны и невменяемы!.. Очевиднейшая вещь: критик должен всегда ревизовать и, если и не выставлять напоказ, то хотя бы *иметь в виду* рациональные пределы своей критической программы»[3].

Легко присвоить прошлое. Легко объявить свой ограниченный опыт всеобщим. Конец истории означает унификацию прошлого, а значит, бытия в целом (ведь будущее запрещено!). Стратегия заразительна. Вот Алексей Балабанов снял картину «Война». Не смотрел, допускаю, имеет смысл. Настораживает вот что. По сути, Балабанов имеет дело с отработанным материалом, с историей, состоявшейся и приватизированной политиками, журналистами, даже широкой общественностью. Что сегодня делать художнику на территории прошлого? Подбирать объедки за публицистами? Кажется, в художественном отношении «Война» — решительный шаг назад по сравнению с футуристическим боевиком «Брат-2».

Зная о пристрастии Балабанова к Гиллиаму, Кроненбергу, «Бразилии», не устаю удивляться его регулярным, его обреченным набегам на территорию прошлого. Почему не «ближнее будущее»? Еще не фантастика, уже не повседневность.

Понравилась притча. Знаменитый антрополог Клиффорд Гирц работает в Институте специальных исследований в Принстоне. Каждый день его одолевают сумасшедшие ученые. Они предлагают убедительные теории, до деталей объясняющие социальную жизнь. Математические модели расовых взаимоотношений, непротиворечивые формулы человеческих конфликтов. От Гирца требуется освятить своим именем и авторитетом вполне доказательную научную идею. Лохматый, похожий на неуклюжего медведя, Гирц хватается за голову: «Но они ничего не знают о том, что происходит внутри городов!»[4]

Никто достоверно не знает, что происходит сегодня внутри городов. Реальность описывается на основании думских законов, экономических расчетов. На деле это все то же унифицированное прошлое. Социологические опросы имеют мало смысла, неведомое будущее живет у граждан в подкорке, как трудно прогнозируемая наукой совокупность реакций на прошлое реальное, неоднозначное, позабытое в угоду заказанной схеме. Замечу, что в современной России, где население — сверху донизу — *безнадежно деклассировано*, где на вершине власти порою находятся мэнээсы, где «внутри городов» клубятся десятки миллионов неадекватных городскому образу жизни крестьян, никакая точная наука не проходит, ибо реакции как начальников (вспомним, в телевизоре Ельцин отплясывает твист на пару с Женей Осиным), так и подчиненных не вмещаются в схемы формальной логики.

Что из этого следует? Критики, а вслед за ними кинематографисты-практики, если только желают сохранить дееспособную отрасль, обречены на преодо-

---

[3] «Книжное обозрение Ex Libris НГ», 28 декабря 2000 года, с. 1.

[4] Хорган Д. Конец науки: Взгляд на ограниченность знания на закате Века Науки. СПб., 2001, с. 255.

ление формальной логики, на разрывы, зияния, смысловые лакуны. На скачки через очевидное — на территорию возможностей и свободы. Воля делать кино должна наконец возобладать над осторожным желанием сохранить умное лицо, не прослыть дураком. Право же, здоровая глупость симпатичнее анемичной пошлости.

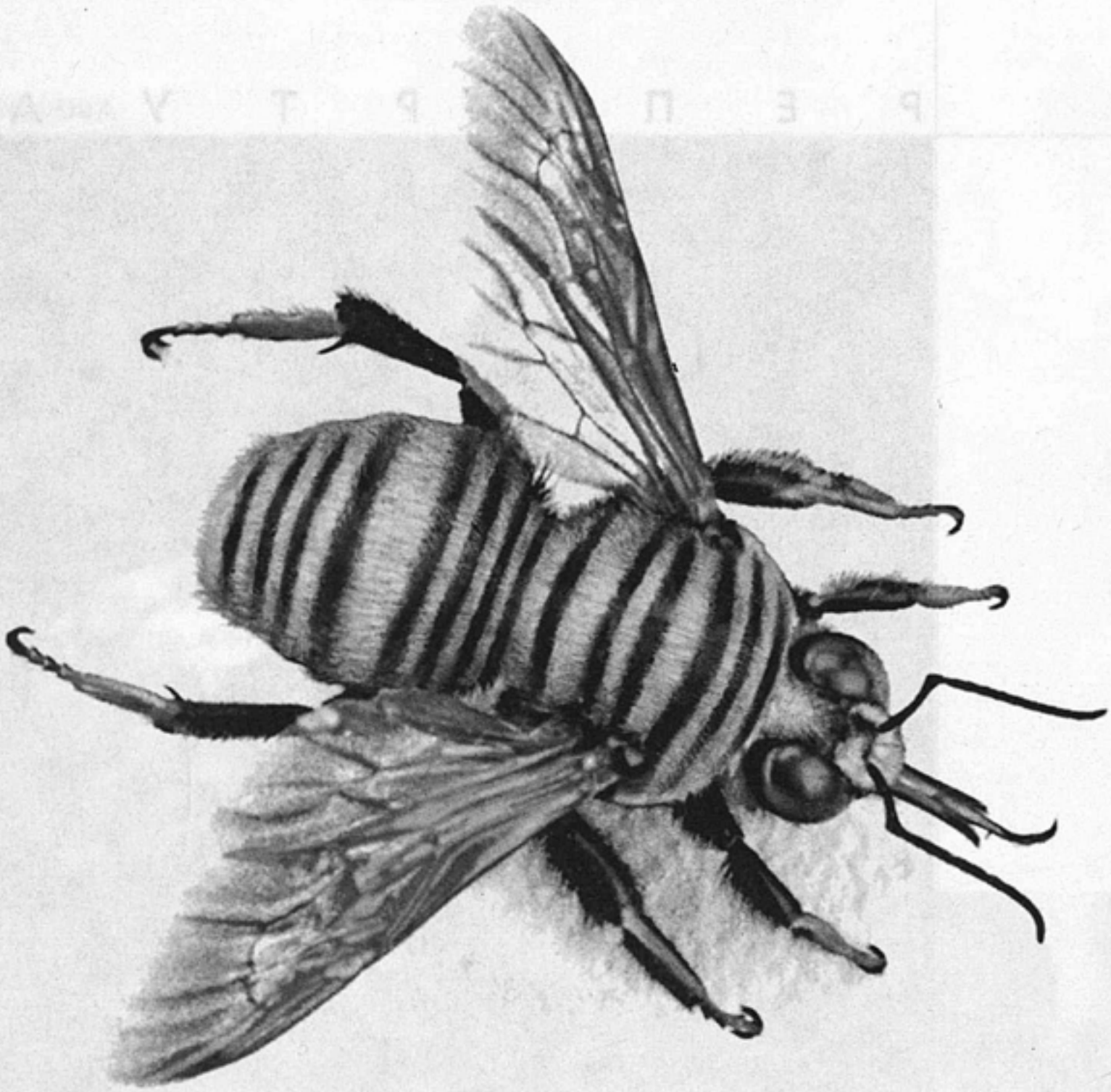
Поясню, территория возможностей и свободы не обязательно совпадает с территорией агрессии, как можно вообразить, учитывая мое пристрастное отношение ко второму «Брату». Например, финн Аки Каурисмяки реализовал в недавней картине «Вдаль уплывают облака» иной, прямо противоположный вариант развития событий, и эта неброская, но виртуозная работа, разрабатывающая «ближнее будущее» в *утопическом* ключе, представляет собой альтернативу энергичной и злой *антиутопии* Балабанова.

3

Учеником Хэмметта, несомненно, являлся Франсуа Трюффо. Покуда не стал режиссером, Трюффо публиковал злобные рецензии в «Кайе дю синема», давал дельные советы, его называли «критик с пистолетом». Обиженные кинематографисты считали Трюффо преступником. Критики «Кайе» любили «крутой детектив» Чандлера и Хэмметта, а также сопутствующий голливудский жанр film noir, «черный фильм», одно из вершинных достижений американского киноискусства. Кстати, почему бы российским кинематографистам, любителям криминальных сюжетов, не поучиться у Хоукса, Уайлдера, Олдрича? Самодеятельность утомила.

Трюффо-критик обслуживал не Базена с Бартом, не Батая с Мерло-Понти, а национальную кинематографию. Его переход из разряда КК в разряд КР (кинорежиссер) архетипичен. Это не факт истории кино, но смыслообразующий *миф*. КК существует лишь постольку, поскольку инициирует кинопроцесс. Видимо, «научный» дискурс полезен и неизбежен, но лишь по недоразумению его считают территорией, сопредельной с территорией кинематографа. Когда рецензент Добротворского пишет, что у нас нет ничего, кроме критики, она ошибается дважды. Во-первых, как было сказано выше, в России нет именно кинокритики. Во-вторых, даже если кинокритика есть, она должна принадлежать Рязанову, Михалкову, Муратовой и Пупкину, тачающему ленты категории «С», а не ученому-гуманитарию. Так что «у вас» — критики нет по определению, а вот почему «вы» не развиваете свой «научный» дискурс, уж и не знаю.

Впрочем, заменившее критику «русское фэнтези» — трансляция заимствованных идей посредством неуклюжего новояза — не самое благодарное чтение для фаната кинематографа. Все те же Хэмметт или Трюффо будут куда полезнее.



Barcode Wasp

art. lebedev

Смотрите на экранах! | Студия Артемия Лебедева

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru

Р Е П Е Р Т У А Р

«Звезда»,
режиссер Н.Лебедев

ЕЛЕНА СТИШОВА

Одиночество звезды

В 1977 году после выхода на экраны фильма А.Германа «Двадцать дней без войны» Ю.Ханютин писал о «загадке автора». Будущему режиссеру трех лет не было, когда война началась. А показал он ее на экране так, как если бы имел фронтовой опыт, — вот что тогда изумило критика. Время отменило подобные вопросы, а вместе с ними и эмоции. «Они нас выдумают снова», — обмолвился поэт, погибший на той войне. И был прав. По мере того как рубцы войны на теле человечества рассасывались, память о ней потихоньку выцветала. Кровавое становилось розовым, по слову А.Адамовича, партизана, литературоведа, писателя. Мифология практически вытеснила реальность — на экране по крайней мере. Напрасны были стенания честнейшего коллеги: дело было не в чьем-то коварном расчете — дело было в мировом законе.

Если в 49-м году, через четыре года после войны, когда память о ней еще кровоточила, Эммануил Казакевич, автор только что вышедшей военной повести «Звезда», бросил фразу: «Кому сегодня нужна моя правда!», то что уж говорить про времена нынешние, когда от тех событий нас отделяет череда десятилетий. Без всякой оглядки на фактологию и не боясь ненароком фальсифицировать историю, можно предлагать публике любые версии, можно даже присвоить себе главную роль в победе над фашизмом, можно попытаться приватизировать эту победу — почему бы нет? Сколько их осталось в России, в

«Звезда»

По мотивам одноименной повести Э.Казакевича

Авторы сценария **Е.Григорьев, Н.Лебедев**
при участии А.Бородянского
Режиссер **Н.Лебедев**
Оператор **Ю.Невский**
Художник **Л.Кусакова**
Композитор **А.Рыбников**
Звукорежиссер **А.Погосян**
В ролях: **И.Петренко, А.Семакин, А.Панин, А.Кравченко, А.Гущин, А.Мамадаков, Ю.Лагута, А.Егоров, Е.Вуличенко, О.Гущин, А.Чичкова**
«Мосфильм», АРК-фильм при участии Министерства культуры РФ
Россия
2002

Европе, в Америке — свидетелей, участников, ветеранов, тех, кто запомнил каждой жилкой, как вжимался в землю во время артподготовки противника, как молил всех богов разом спасти и сохранить! И кто из них, оставшихся, способен своим ходом прийти на фильм «Звезда» да еще и билет купить на свои кровные. А после просмотра, сдержав старческую слезу, подтвердить веским словом участника: мол, да, так оно и было, тут ни убавить, ни прибавить. Или — напротив — брякнуть в сердцах, что все это выдумки и сказки не нюхавших пороха салаг.

Мне повезло — в кулуарах после просмотра «Звезды» Николая Лебедева я столкнулась с ветераном-разведчиком, к тому же нашим братом киноведом Семеном Израилевичем Фрейлихом. Ему картина понравилась. Хотя он не преминул заметить — киновед он всегда киновед, — что структура сюжета один к одному «Отряд» того же Жени Григорьева, одного из авторов сценария. Тут же я услышала и полярную точку зрения. «Я не люблю духоподъемное кино!» — осадил меня коллега, родившийся, к счастью, сильно после войны. Именно он совсем недавно был в восторге от «Английского пациента» Энтони Мингелы. В чем, в чем, а в «духоподъемности» той мелодраме не откажешь. На самом деле в неприятии «Звезды», едва ли не брезгливом, скрыто другое: что позволено Цезарю... По этому шаблону «у них» и духоподъемность какая надо, а у нас — ложный пафос и квасной патриотизм. Негативный отклик отечественной критики на фильм «Звезда», пусть и устный, я привела не ради оживляжа, а потому лишь, что таково типовое мнение недоброжелателей. Его можно было вычислить: предсказуемая реакция банального сознания, желающего прослыть неангажированным...

Ну ладно. Мне лично нравится духоподъемное искусство, кино в том числе. Оставим, однако, позицию «нравится — не нравится». На мой взгляд, едва ли не главное состоит в том, что картина Николая Лебедева стала осознанным ответом на социальный заказ, который бледным огнем тлел в коллективной душе как реакция на голливудскую экспансию в заповедную территорию народной памяти о священной для нас войне. По точности попадания в яблочко коллективных ожиданий продюсерский проект «Звезда» может сравниться лишь с балабановско-сельяновскими «Братьями».

Автор последнего классического романа «Генерал и его армия» Георгий Владимов, тогда еще эмигрант поневоле, как-то сказал мне в телефонном разговоре, что считает главным событием XX века не Октябрьскую революцию в России, как повсеместно принято, а вторую мировую войну. И это вопреки тому, что война была отдаленным следствием ленинско-сталинского глобального передела мира. Сегодня я согласна с Владимовым. Время показывает, что генетическая память о великом напряжении народного духа оставила в коллективном сознании несмываемый и позитивный след, как ни кощунственно это звучит на фоне астрономической и все увеличивающейся после новейших подсчетов цифре потерь. Получается, что если что-то нас еще и объединяет в народ, так это общая память, скорее даже — прапамять о цене той победы. Что пепел погибших все еще стучит в наши сердца. Что их пролитая кровь — *единственная наша абсолютная ценность*. Одна на всех.

Вот, кстати, одна из скрытых первопричин, определяющих национальные особенности постсоветского кинопроцесса, в котором плохо себя чувствуют, не укореняются, отторгаются новые дискурсы. Публика хочет разговора о главном. Не стилизаторски ностальгических «старых песен», сочиненных находчивыми телеполиттехнологами. И не разборок новорусских богатеев с их грязными семейными тайнами. Неужели кто-то всерьез может верить, что высокие рейтинги телесериалов новейшего поколения есть свидетельство того, что подобная жвачка и впрямь в цене у нормальных людей? «Звезде» удалось то, что не удавалось российскому кино на протяжении уже довольно длительного времени: повернуть наши глаза зрачками в душу, по слову «Вильяма нашего Шекспира».

Восход «Звезды» на российском небосклоне был подготовлен всей многострадальной историей российского кино конца века. Схематически эту динамику можно представить себе как борьбу дискурсов в ситуации «смены вех» и отказа от базовой конвенции «правды жизни». То, что соблазны Голливуда с его то-

тальным воздействием на зрителей искушали и искушают, естественно в стране с огромным потенциальным рынком, где отечественные фильмы когда-то собирали аудиторию в десятки миллионов зрителей и деньги, которыми покрывались расходные статьи бюджета. Механизмы прежних кинематографических побед давно не работают — нужно было искать новые. Процесс развивался медленно даже по русским меркам. Это была чистая эмпирика, путь проб и ошибок, напоминавший процессию брейгелевских «Слепых». Задним числом «Звезда» Н.Лебедева дает возможность понять, чего просила коллективная душа. Если очень коротко — реванша. После долгих лет самоунижения узнать на экране *свое и себя, чтобы собой погордиться.*

Лебедев не первый вышел на этот путь, но так сошлись звезды, что именно ему удалось сопрячь постановочный технологизм голливудского розлива с традицией русского характера и русского нарратива, чья власть сильнее жанра. Наперекор попыткам сценаристов перекодировать литературный оригинал в жанр триллера, истерна, боевика, как хотите назовите, — все-таки не жанр побеждает тут, как «В августе 44-го...», отличном военном триллере, который аккумулировал усилия наших фильммейкеров на ниве жанрового кино и стал прямой предтечей «Звезды». В «Звезде» помимо и, на мой взгляд, сильнее жанра работает «сухой остаток» прозы Э.Казакевича, русской прозы с классическим «русским финалом». Удивляться особо не приходится. Автор сценария Евгений Григорьев (эта его работа оказалась последней) — приверженец шестидесятнических идеалов, романтик без берегов, влюбленный в поколение «отцов». Но и соавтор Николай Лебедев, даром что слывет поклонником Хичкока, оказался на редкость чутким к материалу войны, к его физике и метафизике. В фильме фигурируют фотографии военной поры из семейного альбома Лебедевых — дядя режиссера, его тезка, погиб на фронте. Вроде бы едва мелькнула в кадре подлинная, неподновленная фотка в руках у Травкина, когда он, как положено по уставу, сдает свои личные вещи политруку перед уходом в немецкие тылы. Едва мелькнула, а сработала на доверие к фильму. Авторское послание, пусть и зашифрованное, всегда резонирует в зале как своего рода камео режиссера.

Вышедшая в 47-м году повесть Э.Казакевича в сегодняшнем прочтении поражает сухостью, почти протокольностью. Такое впечатление возникает из-за отсутствия беллетристического, цветового мазка. Предвестница лейтенантской прозы начала 60-х, вещь производит впечатление документальной, концептуально черно-белой. Ее аскетизм и конкретность, плотность как принцип описания усиливают ощущение подлинности. В первой экранной версии «Звезды» 1949 года режиссер А.Иванов сознательно нарушил этот принцип, видимо, заботясь о зрительском потенциале фильма. Долгая экспозиция раскручивается как серия коротких, почти концертных эпизодов-аттракционов, каждый из которых похож на бенефис любимых в народе актеров — Н.Крючкова (Мамочкин) и В.Меркурьева (Аниканов). Режиссер отступает от литературного оригинала, где эти персонажи не являются субъектами повествования, зато дает актерам возможность пустить в ход их фирменное обаяние, и оба используют свой шанс на всю катушку. Да и рейд разведотряда в тыл противника тоже программирует зрительскую реакцию. Как тщательно просчитана, к примеру, сцена гибели Мамочкина: она снята подробно — несколькими планами, в разных крупностях. Герой, окруженный группой эсэсовцев, понимая, что ему не выйти живым из неравного поединка, подпускает их к себе на расстояние взрывного действия гранаты и только тогда выдергивает чеку. Увы, ни героико-пафосные, ни веселенькие «теркинские» эпизоды из фронтового быта не спасли «Звезду» Иванова от полки, где она и пролежала вплоть до смерти «лучшего друга советских кинематографистов», с чьей подачи и начались гонения. «Тяжелая картина», — обронил вседержитель, покидая просмотровый зал. Этой реплики было достаточно, чтобы присные бросились выворачивать режиссеру руки, требуя от него перемонтажа, досъемок и оптимистического финала.

А Казакевич — тот принял фильм. И не упрекал режиссера и сценариста (П.Фурманского), что его повесть «пересмотрена» и беллетризирована. Ведь кремлевские пиарщики того времени твердили, что народ устал от войны, что народу надо перевести дух, то есть в очередной раз запудрить ему мозги etc. Кремлевские пиарщики наших дней тоже озабочены духовным самочувствием

электората. Только в том парадокс, что единственное, на что мы все можем духовно опереться, — это наше военное прошлое. Не вытесненное и, похоже, не вытесняемое из коллективной памяти. Ставшее архетипом.

Новая «Звезда» ближе к оригиналу, чем предыдущая экранизация. И потому, если на то пошло, правдивее. Хотя, видимо, мы на таком витке спирали, когда понятие «правда» уже не является критерием художественности. Тем более когда речь идет о былинных временах. К тому же эстетические отношения современного кино с действительностью бесконечно далеки от представлений поборников реализма и адептов «теории отражения». Говоря «правдивее», я имею в виду, что кинематограф начала XXI века гораздо более жизнеподобен и пластически изощрен, чем полвека назад, — в силу технологических завоеваний. Хрестоматийная антиномия «буквы и духа» в разговоре об экранизации более неактуальна. Первая «Звезда» в общем четко придерживалась «буквы», хотя заботилась и о «духе», а как же? В новой версии много купюр, некоторые персонажи повести (прежде всего военачальники) в фильме отсутствуют, зато появились герои, которых у Казакевича нет. И отсебятины в сценарии достаточно — те же диалоги хотя бы. Ведь у Казакевича диалогов практически нет — так, отдельные реплики персонажей да в иных местах несобственно прямая речь. А в основном повествование идет от автора. Повесть-то, несмотря на динамизм, так восхитивший режиссера Н.Лебедева при первом чтении, совершенно интровертная. Перечитайте, и вы поймете, что в ней уже есть предчувствие европейской экзистенциальной прозы конца 50-х. Иными словами, в новой экранной версии «Звезды» (и в сценарии, и в фильме) закодирован новый духовный опыт, которым не обладали люди 47-го года. В тексте Казакевича попадаются шершавые еще, не отшлифованные кристаллы этого опыта. Здесь черным по белому читаем: «...Володя Травкин — скромный, серьезный, верный человек. *Ходит вечно на виду у смерти, ближе всех к ней*» (курсив мой. — *Е.С.*). Мысль о поединке со смертью, об этом онтологическом противостоянии, которое война неумолимо и безжалостно обнажает, доводя до почти невыносимой остроты, не дает покоя автору. «Надев маскировочный халат, крепко завязав все шнурки у щиколоток, на животе, под подбородком и на затылке, разведчик уже не принадлежит ни самому себе, ни своим начальникам, ни своим воспоминаниям. [...] он отказывается от всех человеческих установлений, ставит себя вне закона, полагаясь отныне только на себя. [...] *Так начинается древняя игра, в которой действующих лиц только двое: человек и смерть*».

Сценарий с оригиналом сближает, на мой взгляд, и такое свойство поэтики, как гомогенность. Ткань фильма, постановочного, «спецэффектного», что называется, *большого*, так же однородна, как ткань прозы — камерной и сдержанной. Обе вещи сделаны на одном дыхании. И то, что Н.Лебедеву, молодому режиссеру, имеющему за плечами два малобюджетника, удалось добиться такого редкого эффекта суггестии, говорит о его уверенном профессионализме, куда непременной частью входит талант перевоплощения во внутренний мир Другого. Я клоню к тому, что вроде бы чуждый застенчиво-лирической повести «железный», без сантиментов, сюжет разведрейда не сконструирован по современным, читай, голливудским, лекалам, в чем никто не сомневается, а вынут из текста повести и организован в напряженную линейную структуру по принципу пружины, разжимающейся с нарастающим ускорением. Само собой, было бы ханжеством или глупостью отрицать влияние на фильм известных голливудских блокбастеров — оскароносного «Спасения рядового Райана» и «Тонкой красной линии». Больше того, режиссеру незазорно вплетать в изобразительный ряд короткие цитаты из голливудского набора. Другое дело, что глаз современного зрителя и, боюсь, современного критика тоже до того замылен американским визуальным роскошеством, что уже не может воспроизвести на сетчатке ни кадрика из опыта отечественного кино про войну. А там кое-что стоящее было, и не только у любимого мною Алексея Германа, на чьи военные картины молится молодая режиссура, и правильно делает. Герман вырвал войну, этот кровавый кусок отечественной истории, из пасти профессиональных мифологов, творящих мифы по заказу власть предержащих. Он демифологизировал военное прошлое. Николай Лебедев, заметивший в одном из интервью, что лишь Герман мог бы адекватно экранизировать Казакевича, не ставил себе задачу от-

рясти с ног прах обветшалой мифологии. Напротив, миф о геройских советских разведчиках должен, по замыслу, одолеть новейшую американскую мифологию о минувшей войне. И не где-нибудь, а в зрительном зале должен сработать этот миф. Так что идеологический проект Карена Шахназарова — вполне рыночное предприятие, рассчитанное на широкий прокат. Не просто так в разведгруппе появляется снайпер по фамилии Темдеков, тот, кто рыбу в реке достает первым же выстрелом. В повести нет такого персонажа, но герой с азиатской внешностью даст фору фильму, если зайдет речь о прокате на территории бывшего Союза, в тех же независимых республиках Центральной Азии.

В сотворении мифа ничто так не помогло создателям «Звезды», как пристальное, дотошное чтение повести, воплотившееся в образной структуре фильма. В его материально плотной, фактурной, без претензий на метафизику среде я ощутила дуновение космоса. И лишь потом прочла у Казакевича: «Позывная разведгруппы была окончательно установлена: «Звезда», позывная дивизии — «Земля». В тишине овина раздались странные слова, полные таинственного значения. Разведчики, стоящие молча вокруг Лихачева и Травкина, с невольным трепетом прислушивались к этому разговору. [...] Под темными сводами овина раздавался таинственный межпланетный разговор, и люди чувствовали себя *словно затерянными в мировом пространстве*» (курсив мой. — *Е.С.*).

Состояние «на краю», космическое одиночество человека, на этот край добровольно шагнувшего, — вот что растворено в атмосфере картины. Именно из этой материи, невидимой и невесомой, строится саспенс, моментами во время просмотра буквально вжимающий тебя в кресло. Значит, мне это не пригрезилось — режиссеру удалось закодировать описанные в повести смутные ощущения героев в эфирных слоях смысла.

В фильме много высокого неба — дело-то происходит летом (летом 44-го!), много вертикальных, «воздушных» композиций прозрачного лиственного леса, много плэнера. Зато пленэра так мало, что его как бы и нет.

Погруженность в природное, слитность с природой – одна их важнейших образных доминант фильма вонзается прямо в подкорку, минуя рациональные этажи сознания. Сюда, к этим рефлекторным средствам воздействия на зрителя, я бы отнесла, представьте себе, и портреты лейтенанта Травкина. Типаж удивительный. Явное сходство с Томом Крузом, но наш парень крупнее, не такой смазливый и без суеты, спокойный, зато очи такой глубины — ну просто сероглазый король. Работает как краска образа и то, что Травкин в исполнении дебютанта Игоря Петренко и впрямь не знает, что он хорош собой. Не обращает никакого внимания на влюбленную в него радистку Катю. И вообще он не по этой части.

У Казакевича есть несколько авторских комментариев, очерчивающих ценностный мир Травкина. Он пишет о свойственном герою «фанатизме при исполнении долга». И не только одному ему. Так что нет никакой натяжки в том, что умирающий от кровопотери Воробей, собрав последние силенки, лепечет не последнее «прости», а название рычага, который нужно нажать, чтобы рация заработала. Казакевич дает типологическое описание судьбы поколения, жертвенной судьбы, профетически угаданной в стихах поэтов-ифлийцев[1] еще до начала войны: «Нам лечь, где лечь. И там не встать, где лечь. И, задохнувшись «Интернационалом», *упасть лицом на высохшие травы, и уж не встать, и не попасть в анналы, и даже славы близким не снискать*» (курсив мой. — *Е.С.*). Буквально то же читаем в «Звезде»: «Жизненная задача этих молодых людей часто оказывается необычайно краткой. Они растут, учатся, надеются, испытывают обычные горести и радости — порой для того только, чтобы в одно туманное утро поднять своих людей в атаку, *пасть на влажную землю и не вставать более*» (курсив мой. — *Е.С.*).

«Великолепная семерка» — отряд разведчиков в сценарии писался как коллективный портрет, это очевидно. Романтический Травкин, недоучившийся архитектор, хитрован и практик Мамочкин (А.Панин), нахрапистый и мощ-

[1] Речь идет о легендарной плеяде поэтов военного поколения — студентах ИФЛИ — Московского института истории, философии и литературы, просуществовавшего с 1931 по 1941 год, а потом слитого с МГУ.

ный, как молодой слон, Аниканов (А.Кравченко), уже упомянутый выше снайпер Темдеков, на «гражданке» охотник (А.Мамадаков), напросившийся в разведку переводчик по прозвищу Воробей с цыплячьей шеей подростка (А.Семакин), основательный Бражников, крестьянский сын (Ю.Лагута), чья родная деревня — рукой подать от линии фронта, наконец бывалый разведчик Быков (А.Гущин), военная косточка. Не все в равной степени, но большинство из команды так выразительны типажно и убедительны пластически, что лично у меня не было ощущения досадного отсутствия характеров. Тут скорее припоминается эйзенштейновская формула: «биография, свернутая во внешность».

И все же, держа в уме прозу Казакевича, я, наверное, «вчитываю» в фильм то, чего там нет. Понимая, что сценаристы, а потом уж и режиссер не вняли подсказкам прозаика, на материале которых можно было выстроить отношения между разведчиками и тем самым хотя бы пунктирно обозначить второй план. Скорей всего то было сделано намеренно — создатели новой версии «Звезды» отказались от всего бытового, дабы не спугнуть мифологическое. Вместе с фронтовым бытом картина потеряла неконвертируемый локальный колорит. Мамочкин из фильма не просит Травкина не писать письмо домой перед рейдом — примета плохая. И тот же Мамочкин не кается перед командиром, что такая непруха им пошла только из-за него, потому что смухлевал он с деревенскими лошадьми, чтобы посытнее да повкуснее приварок был у ребят. Вот уже пласт отношений, но его в фильме нет. Как нет и любовной линии. Вернее, того томительного предчувствия любви, какая могла бы быть у Кати с Травкиным и о какой она не смела и мечтать, но мечтала. И он думал о том, что вот эта девушка заплачет о нем, если он не вернется. Но гнал от себя эти мысли, чтобы не расслабляться. Нет, вся эта лирика отринута. Есть Катя, нецелованная девушка в военной форме, в кирзовых сапогах, под куполом звездного неба, есть точные типажные характеристики, есть экшн и замечательно поставленные эпизоды разведрейда: бесшумные проходы «зеленых призраков», рукопашные бои, пленение «языков», гибель друзей, кровь, нагота смерти. «Что творилось у них в душе? Вряд ли они сами могли бы ответить на этот вопрос. Все постороннее, все прошлое исчезло из памяти, а если и появлялось в ней временами, то в виде бесформенных обрывков. Они жили *задачей* и думали только о ней».

Кто-то, не читавший повести, может заподозрить авторов фильма в лакировке — на экране ни слова расхожей патриотической риторики, ставшей одно время общим местом в литературе. Так ведь и у Казакевича ничего похожего нет. Да и в первой экранизации «Звезды» лишь однажды в углу кадра мелькнет на стене в каком-то штабе уголок портрета Верховного Главнокомандующего — можно и не заметить. Ну а в новой «Звезде» нет ни Сталина, ни генералов, не отыгрывается — что принципиально для авторов — и та ремарка из повести, где Казакевич, сын своего времени, пишет: «Они шли, обессиленные, и не знали, дойдут ли. Но не это уже было важно. Важно было то, что сосредоточившаяся в этих лесах [...] отборная дивизия с грозным именем «Викинг» обречена на гибель».

Самое, пожалуй, загадочное — полное отсутствие туфты. Все эти парни, недавние выпускники московских театральных школ, в боях, слава Богу, не обстрелянные, — они *оттуда*, с *той войны*. Не исключаю, что, проводя кастинг, режиссер интуитивно ориентировался на свои любимые типажи из старых фильмов про войну. Мне мерещатся молодые лейтенанты из хуциевского шедевра «Был месяц май», вспоминается Олег Даль из «Хроники пикирующего бомбардировщика»... В одном из интервью режиссер говорил о специальной подготовке, о военном тренинге актерской команды, о просмотрах, в частности, военной хроники, немецкой в том числе. Возможно, свою роль сыграл подлинный антураж — мосфильмовский «военный потенциал», сработавший здесь на всю мощность. А ведь сколько лет простаивал. И если бы не Спилберг с рядовым Райаном, не Жан-Жак Анно со снайпером Зайцевым, ржаветь бы всему этому потенциалу на студийных задворках. Ведь пока гром не грянет, мужик не перекрестится.

«Звезда» Николая Лебедева — первый *органический* кинопродукт посткоммунистической эпохи, который хочется считать рубежом, прорывом, переходом в новое качество. На то есть резоны, и я попыталась это показать. Не скрою, од-

нако, что, выводя сии сакраментальные строки, суеверно сплевываю через левое плечо. Жизнь научила: постсоветский кинопроцесс ничем так не славен, как своими фальстартами. Столько раз все будто бы начиналось да увядало на корню, покрываясь ряской энтропии, что боишься спугнуть новый всход чересчур громким словом.

В фильме тоже нет громких слов, зато есть героический финал. Русский финал. Геройская гибель, а не чудесное спасение — почему-то первое, а не второе сродни нашей ментальности. В эпоху немого кино, когда еще Пате продюсировал в России, практиковались два финала. Happy end для европейских зрителей, а для российских — чтоб непременно печальный конец. То ли катарсис потребен русской душе, то ли так глубоко в нас сидит православная идея жертвенности.

Финал повести безысходнее, чем в фильме. В экранной версии окруженные разведчики прячутся на голубятне и там принимают свой последний бой, поставленный с размахом и сыгранный актерами замечательно достоверно. У Казакевича Травкин и его люди просто исчезают, растворяются в бездонном пространстве войны. «Звезда закатилась и погасла». И лишь одна Катя как одержимая взывает в эфир: «Звезда, Звезда! Я Земля...» Ведь только голуби на той голубятне да мы, зрители, знаем, что произошло на самом деле.

Н.ЛЕБЕДЕВ:

«Зритель нас услышал»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ Н.СИРИВЛЯ

Н.Лебедев

Наталья Сиривля. Помню, когда я впервые посмотрела фильм «В августе 44-го...» М.Пташука, меня поразило, что все сохранилось. Больше десяти лет Белорусская студия не делала постановочных картин о войне. И все эти годы на складах ждали своего часа тысячи комплектов военной формы, тысячи пар сапог, грузовики, танки, оружие военного времени... Оказалось, что существуют люди, готовые все это пустить в дело. Нужно только отдать приказ о мобилизации, и армия придет в движение.

Ваш фильм «Звезда» свидетельствует, что и на «Мосфильме» существует некий стратегический запас на случай съемок больших постановочных фильмов о войне. Возможно, это иллюзия. Действительно ли существует эта «ар-

мия», готовая к мобилизации? Или собрать все необходимое — реквизит, технику, специалистов — стоило сегодня большого труда?

Николай Лебедев. На «Мосфильме» действительно существует замечательный автопарк, техника военных времен, причем в очень хорошем состоянии. Без реквизита кино снять невозможно, и слава Богу, что нашлись люди, которые сохранили это богатство, не растранжирили и продолжают содержать в исправности. Где бы мы еще отыскали действующие «Тигры» и подлинную немецкую артиллерию? Правда, в 90-е годы мосфильмовский технический парк все-таки сократился, что жаль. К примеру, раньше на студии были истребители времен второй мировой войны. Теперь их нет — кому-то когда-то продали. Так что самолеты нам пришлось восстанавливать — с помощью спецэффектов. Паровозы 30-х годов — советские и трофейные — гнали из-под Смоленска...

В общем, на уровне подготовительного периода была проделана большая работа, связанная именно с тем, чтобы все, что окажется в кадре, было максимально достоверным. Например, мы выяснили, что немецкие танки, которые в советском кино обычно черного или серого цвета, в 44-м были выкрашены этакой грязной охрой. И нам нужно было их перекрашивать (а это, поверьте, большая и хлопотная работа), несмотря на сопротивление директора мосфильмовской автобазы. Словом, о максимальной достоверности мы старались позаботиться заранее, чтобы во время съемок на эту тему уже не думать.

Н.Сиривля. Прежде вы снимали более камерное кино. «Звезда» — проект масштабный. Трудно ли было поднять его, командовать на площадке тысячами людей, заставить двигаться и взрываться десятки, если не сотни, единиц техники? И на какие образцы батального жанра вы при этом ориентировались? Какие картинки, условно говоря, держали в голове?

Н.Лебедев. Почему вы думаете, что камерное кино снимать легче? Я, признаюсь, не поклонник батального жанра. Кино про войну меня никогда особенно не увлекало. Я, безусловно, видел «Освобождение», видел «Спасение рядового Райана», но не могу сказать, что ориентировался на эти образцы. Мне, скорее, помог опыт моей работы над фильмом «Поклонник». Именно там я впервые попробовал целиком выстроить картину на аттракционах (в эйзенштейновском смысле), когда напряжение нагнетается за счет смены ракурсов, темпоритма, деталей, монтажа... Мы спорили с Кареном Шахназаровым, как определить жанр «Звезды». Он считает, что это боевик, а я думаю, что все-таки триллер, поскольку действие тут держится не столько на изображении боевых действий самих по себе, сколько на таких вот чисто режиссерских приемах построения саспенса. И ориентировался я главным образом на классику, на того же Эйзенштейна. Много раз пересматривал фильм «Броненосец «Потемкин». Пересматривал и Спилберга, но не «Рядового Райана», а более ранние картины — «Индиану Джонса» или, например, «Список Шиндлера».

Что же касается вопроса, трудно ли было «командовать армией», то основные сложности были связаны лишь с тем, что нужно заставить людей работать. Отлынивать от работы у нас многие мастера. Но я в каждый момент съемок знал конкретно и четко, чего я хочу, держал в голове подробно проработанный план каждого эпизода. И потому, собственно, режиссерских сложностей на площадке у меня обычно не возникало.

Н.Сиривля. Иначе говоря, вам не приходилось импровизировать, как это часто бывает, на съемочной площадке, когда режиссер все еще не знает, как развести мизансцену, кто куда идет, кто с какой стороны стреляет? У вас каждый план был заранее расписан и прорисован?

Н.Лебедев. Да, конечно. Все было нарисовано. В меру, конечно, моих рисовальных умений. Я очень жалею, что в детстве родители не отдали меня в художественную школу, навыков такого рода мне сейчас не хватает. Так что картиночки у меня получаются весьма условные, но сам я в них разбираюсь.

Больше того, зачастую кроме меня никто — ни оператор, ни ассистенты, ни актеры — не понимал, как тот или иной эпизод будет выглядеть в окончательном варианте. Они просто исполняли мои указания. Просмотр материала их часто обескураживал. И только в черновой сборке они могли убедиться, что да, получилось, все идет как надо.

Н.Сиривля. Расскажите о своем сотрудничестве с Шахназаровым. Каков его продюсерский вклад в этот проект?

Н.Лебедев. Начать нужно с того, что именно ему принадлежит идея экранизировать повесть Э.Казакевича. Он меня пригласил, оказав большое доверие, за что я ему благодарен. «Звезду» я читал в далеком детстве и помнил только звездочку на обложке книги. Фильм Иванова я не видел вовсе, что довольно странно при моей насмотренности. В данном случае это было большой удачей: никаких ассоциаций со старой советской экранизацией «Звезды» у меня не было.

А дальше наше сотрудничество с Шахназаровым развивалось вполне органично. Мы с ним совпали в ощущении этого материала. Мне не хотелось переворачивать повесть с ног на голову, чтобы Травкин, допустим, был негодяем, а гитлеровские солдаты — героями-освободителями. Я воспринял эту историю как реквием поколению мальчишек, чья юность совпала с войной, которых война выбила практически всех. Для меня все это было очень личным еще и потому, что на войне погибли мой дед и мой дядя, которому было всего девятнадцать. Отец всю жизнь скорбел по ним, страдал, что их нет рядом в реальной жизни. И, как ни странно, когда я вырос и стал совсем взрослым человеком, я вдруг ощутил, что мне их тоже недостает. В картине я использовал их фотографии: Травкин отдает их перед уходом в рейд.

Еще мне было важно, чтобы героев сыграли совсем молодые актеры, чтобы возраст персонажей и исполнителей практически совпадал. Все это Шахназаровым тоже было поддержано. Не могу сказать, что работа всегда была гладкой. Бывали сложные ситуации как для него, так и для меня. Но я видел, что его отношение ко мне менялось. Поначалу оно было достаточно сдержанным, что можно понять: молодому режиссеру доверены огромные деньги, продюсер несет ответственность. Каждый день Шахназаров отсматривал весь материал, тратя на это времени, как мне кажется, даже больше, чем я. Утомительное занятие: дубль за дублем герои идут, идут, идут... Ползут, ползут, ползут... Такого пристального внимания к моему материалу я даже и не припомню.

Но у Шахназарова есть одно довольно редкое качество: он способен поменять свое мнение, если видит, что оппонент прав. Он никогда не упирается «из принципа». Посмотрев в смонтированном варианте сцену, которая ему не нравилась в материале, и, видя, что получается, он говорил: «Здорово!» Это важнейшее достоинство продюсера. Какие-то эпизоды я не хотел вырезать, но он настоял на их удалении из фильма, и, как теперь думаю, он был абсолютно прав. Я же был прав в каких-то своих настояниях. И в конце концов работа, которая начиналась довольно жестко и с его, и с моей стороны, сделала нас союзниками. Он всегда шел навстречу, помогал, за что ему большое спасибо. Это было сотворчество.

Еще нужно сказать о директоре картины, втором продюсере Александре Литвинове. Опытнейший и притом интеллигентный, удивительно доброжелательный человек. У нас был большой перерасход пленки, но максимум его недовольства выражался в том, что он приходил на площадку и, разводя руками, говорил: «Коля, помилуйте! Бондарчук снимал один к двенадцати, а вы один к четырнадцати».

Н.Сиривля. А почему один к четырнадцати?

Н.Лебедев. Ну представьте эпизод: бомбежка железнодорожной станции. Работают пять камер. Я не могу сказать оператору: сначала на полминуты включаешь одну, потом другую, потом опять первую и т.д. Все пять одновременно снимают эпизод от начала и до конца, пока все головешки не догорят. Из каждого плана в картину может войти секунда, несколько кадров, а ведь пленка идет. Или снимают крупный план. Нужен один взгляд, один поворот головы, один ракурс из дубля. Но актеру требуется время, чтобы это сыграть, нужно время на разгон камеры, а это тоже расход пленки. По голливудским меркам, кстати, расход небольшой. Но для нас огромный.

Н.Сиривля. В некоторых эпизодах картины присутствует этакая мистическая составляющая — метафизические пролеты камеры в сцене смерти одного из героев, ирреальный финал... Все это не вызывало у продюсера возражений?

Н.Лебедев. Нет. За исключением разве что последних кадров. Когда мы сняли

финальный проход солдат, он выглядел вполне обычным, приземленным. Это не устраивало ни Шахназарова, ни меня. И я придумал пропустить этот эпизод через станок комбинированных съемок: изменить ритм движения, приглушить цвет. Представить, что из этого выйдет, было довольно сложно. И мне даже пришлось дать обязательство, что в случае неудачи я сам оплачу эту работу. Но не потребовалось. В итоге продюсеры финал одобрили.

Н.Сиривля. А где вы снимали?

Н.Лебедев. Под Москвой. Действие фильма происходит в Западной Белоруссии (у Казакевича южнее — на Украине). Но нам удалось найти похожие места, похожую природу, архитектуру. Действие повести происходит в 44-м году. Первый раз война по этим местам прокатилась в 41-м. За три года все успе́ло зарасти, затянуться. Природа залечила все раны. Обычно в военных картинах мы видим грязь, месиво, обугленный ландшафт, искореженные деревья. Но для меня было важно, что природа прекрасна. И важен был контраст удивительной цветущей природы и смерти, войны.

Н.Сиривля. Как вы подбирали актеров?

Н.Лебедев. Мы провели огромную работу по кастингу: искали в провинциальных театрах, на актерской бирже. Попробовали более тысячи человек. Ситуация осложнялась тем, что никого из этих ребят я на экране прежде не видел. И я решил, что знакомиться с ними в обычной обстановке бессмысленно. В моем кабинете на «Мосфильме» оборудовали декорацию — некий условный блиндаж. Ко мне входили уже переодетые в обмундирование 44-го года актеры, они уже были немножко «оттуда». И мы с ними общались не просто: «Где вы родились? Где учились?» — разговор шел в предлагаемых обстоятельствах, по Станиславскому. «Вот идет 44-й год, май. Вы недавно на фронте или давно — ваше дело. А я либо из соседнего окопа, либо фронтовой журналист... Давайте побеседуем. Что из дому пишут? Женат? Жена ждет?» и т.д. Мне было не важно, что они говорят, важно было, чтобы я им поверил и чтобы у них были живые оценки, реакции, чтобы за ними было интересно наблюдать. Оказалось, что у нас огромное количество талантливых молодых артистов. Говорят: «Нет никого!» Неправда. Очень интересные ребята, очень интересные личности.

И дальше уже выбор пошел на уровне ансамбля. Кто с кем монтируется. Мы даже провели такую странную пробу в павильоне: был сооружен овин, лежало сено, и мы поместили туда семерку наших героев, каждый занимался каким-то делом, а я на ходу командовал: «Мамочкин выходит! Другой Мамочкин входит в кадр!» Они, конечно, были в шоке. Это довольно жестко, но производственная необходимость заставляла нас действовать таким образом. И так складывался, один к другому, ансамбль персонажей.

А потом мы их отправили в Алабино, в знаменитую «киношную» часть, чтобы они прошли военную подготовку. Меня обвиняли, что я артистов заставил маршировать, но, на мой взгляд, это было необходимо. Я и Марину Черепухину обязал несколько недель поработать на почте. Потому что после такого реального опыта люди в кадре выглядят намного достовернее. А в «Звезде» это было важно втройне, поскольку история построена не на болтовне, когда спасают актерские штампы или приспособления, а на простых физических действиях, которые должны были быть абсолютно точны и достоверны.

Поначалу актерам было интересно. Потом они начали бузить. Но я, вопреки бытующему обо мне представлению, человек жесткий и не люблю в работе капризов. Я был готов заменить любого. Чистка, к счастью, не потребовалась. Но они поняли, что я не шучу. И стали работать всерьез. Этот армейский тренинг помог невероятно. Потому что с первого дня на площадке мои артисты были командой, и энергетика коллектива чувствовалась в кадре. А кроме того, они были психофизически достоверны. Было заметно, что актер не просто только что натянул обмундирование... Проходив месяц в армии в гимнастерках и маскхалатах 44-го года, они уже ощущали себя в том времени. Это помогло.

Что касается самих актеров, то мне повезло невероятно. Они не только очень талантливые, они очень порядочные, чистые люди. И играли они немножко себя. Роли же, в свою очередь, их меняли, и они по-человечески становились выше, значительнее.

Мне кажется, что Артем Семакин, который сыграл Воробья, — это просто

звезда интеллектуального кино. Невероятно органичный, внутренне очень пластичный человек. Игорь Петренко, сыгравший Травкина, — тоже настоящая звезда. И важно, что он, обладая выразительными внешними данными, на них не зацикливается. Он трудяга, я вижу, как шаг за шагом он растет. Я думаю, что он достигнет очень больших высот, если сам не поскользнется на своей славе. Я думаю, что Толя Гущин — у нас он играл Быкова — тоже обладает редкостным даром органичности. Роли, собственно, не было. В повести фамилия этого персонажа упоминается один раз. Мы все-таки что-то ему придумали, написали. И он сыграл определенную человеческую историю, причем очень сдержанно. Мы не рассказывали ее в подробностях просто потому, что такова была задача. То же самое я могу сказать об Амаду Мамадакове, Юрии Лагуте. А что касается ребят, которые уже работали в кино — это Алексей Кравченко и Алексей Панин, — то они люди опытные, надежные... Это видно. Кравченко вообще обладает невероятной энергетикой. Он человек основательный. И актер он такой же. А Панин — взрывной, легкомысленный, веселый. Он тоже привнес свое собственное обаяние.

Когда нас упрекают, что в фильме представлены не характеры, а типажи, это довольно нелепо. Все равно что предъявлять претензии Татьяне Лариной из оперы Чайковского, что она поет, а не разговаривает. Какова задача, таково воплощение. А задача состояла в том, что мы встречаемся с людьми, которые не рассказывают про себя подробно, как в «Рядовом Райане», кто кем был до войны и т.п. Нам важно было взять некие типические черты и раскрыть героев в действии. И сами персонажи друг друга узнавали без болтовни — не было времени на знакомство. Просто каждый в экстремальной ситуации оказался готов подставить другому надежное мужское плечо. В этом и выражались их истории, их характеры.

Н.Сиривля. В повести Казакевича вся история рассказана более сухо и приземленно. Там нет взрывов, практически нет крови, не описывается подробно гибель героев. Они просто уходят и не возвращаются. А в вашем фильме был сделан акцент на зрелищность. Почему?

Н.Лебедев. Я не согласен по поводу Казакевича. Интонация повести абсолютно романтическая, человечная и пронзительная. Этот межпланетный разговор: «Звезда! Звезда! Я Земля»... Или, скажем, поэтический троп, который напрямую перенесен на экран: «Дождь смывал с окостеневшего лица мальчика следы пыли и тревог, и оно светилось в темноте». Какое же это приземленное повествование? Мне важно было, во-первых, сохранить вот эту интонацию. А во-вторых, удержать зрителя в напряжении, приковать его внимание, чтобы ему было интересно, не скучно. И я абсолютно точно знал, что, снимая длинную экспозицию, как у Казакевича, мы проиграем историю. Кино — настоящее, захватывающее — начинается в момент, когда ребята переходят линию фронта. Поэтому рейд был развернут, а начало сокращено. Другой режиссер снял бы иначе. Но мне кажется, мы не просто выиграли историю. Мы рассказали ее для современного зрителя. Мы обращались к людям того поколения, которое уже не помнит и даже не знает войну, которое не хочет ходить на наше кино и особенно не хочет смотреть фильмы про войну. И то, что за три недели проката «Звезда» собрала свыше 720 тысяч долларов, а теперь занимает первое место в рейтинге видеопродаж, для меня очень важно, потому что означает: зритель нас услышал.

СТАС ТЫРКИН

В ожидании ООН

Читая нашу и западную критику о фильме Даниса Тановича «Ничья земля», не можешь отделаться от впечатления, что речь идет о двух разных картинах. Одна — насквозь конъюнктурная, кинематографически маловыразительная, драматургически недоразвитая, дурнопафосная агитка-однодневка. Другая — нездешней художественной силы гуманистическое послание и вообще «исключительный кинодебют, искусным образом соединяющий комический абсурдизм со страстью борьбы за правое дело» (цитата из лос-анджелесского критика Кеннета Турана, члена жюри прошедшего Берлинале, короновавшего «Кровавое воскресенье» — еще один благородный политический фильм, вызвавший почти повальную ненависть в российской киножурналистской среде). Истина, вероятно, находится где-то посередине. Не там, где какая-нибудь Мэрайя Кэрри в роли себя, любимой, прикидывается дочерью афро-американской певицы. Но и не там, где ксенофобия и трамвайное хамство считаются предпочтительнее заповедей политкорректности.

«Ничья земля» ***(No Man's Land)***
Автор сценария и режиссер **Данис Танович**
Оператор **Вальтер ван ден Энде**
Художник **Душко Милавеч**
Композитор **Данис Танович**
В ролях: **Бранко Джурич, Рене Битораджач, Георгес Сиатудис, Серж-Анри Ваке, Саша Кремер, Ален Элой и другие**
Counihan Villiers Productions, Eurimages, Fabrica, Le Fond Slovène du Cinéma
Босния — Герцеговина — Словения — Италия — Франция — Великобритания — Бельгия
2001

Картины — лауреаты «Оскара» обречены у нас на снисходительно-кислый прием при любой погоде. Стоило Американской киноакадемии в этом году поощрить чернокожих Дэнзела Вашингтона и Халли Берри, как с этой стороны океана раздался неистовый зубовный скрежет и оглушительные стенания на предмет пагубности политкорректности для киноискусства. (Последние, по моим наблюдениям, с особой пронзительностью издавали люди, не видевшие ни «Бал монстров», ни «Тренировочный день» и потому не способные оценить вполне выдающееся качество актерских работ черных актеров.) Стоило «Оскар» за лучший иноязычный фильм отдать первому в истории человечества «боснийскому» фильму (по факту он франко-итало-англо-словенско-бельгийский), да к тому же еще со злободневным политическим кукишем, гордо выставленным из кармана на всеобщее обозрение, как последовали понимающие ухмылки: а мы, дескать, ничего другого и не ожидали.

Между тем ожидали. С поистине детской наивностью, даже после раздачи

«Золотых глобусов», ожидали, что «Оскара» увезет к себе на Монмартр всеобщая любимица «Амели». Однако фестивально-призовая судьба девушки за пределами Франции не сложилась: дальше Карловых Вар ее не пустили, из Канна отсеяли. Все международные награды, на которые мог рассчитывать созревший для них Жене, ушли на «Ничью землю», к незрелому дебютанту Тановичу, который о них знать не знал и думать не думал. «Амели» пришлось удовлетвориться деньгами: этот безукоризненный коммерческий проект и любопытен-то разве что тем рецептом, по которому проворному Жене удалось приготовить пришедшийся всем по вкусу мелодраматический сироп из гремучей смеси своих болезненных фантазий и наваждений.

Ловкостью рук американских киноакадемиков, действительно, не возьмешь. Тамошние критики могут путать боснийцев с хорватами, но за актуальность, политизированность, открытый гражданский пафос шпицрутены в ход не пустят. Кроме того, им очень хорошо известно, что в обязанности «подлинного искусства» непременно входит раскрытие глаз редких его потребителей на вещи, недоступные им в каждодневной житейской практике. Монмартр — место затасканное и туристическое, оказаться там ничего не стоит. То ли дело вонючая траншея на сербско-боснийском фронте, где происходит действие «Ничьей земли»...

Лента Тановича — произведение отчетливо театральное («Сюжет кажется искусственным только до тех пор, пока не осознаешь, что подобные вещи и вправду случаются в суматохе военных действий», — пишет о картине критик Роджер Иберт). Лучший сценарий, по мнению каннского жюри 2001 года, без особых переделок можно превратить в пьесу, достойную трагического пера самого Бартона Финка, каковую и исполнять потом на лучших бродвейских площадках. В спектакле будет три акта. Для будущих продюсеров прилагаю либретто.

Действие первое

Происходит в густом молочном тумане. Компанию вышедших из ниоткуда небритых боснийских мужчин возглавляет обрюзгший сталкер с вечно удивленным лицом — с таким «даже кофе небезопасно пить», не то что на передовую соваться. Туман рассеется, обнаружив, что проводник вывел бойцов аккурат на вражеские позиции, за что и будет немедленно вознагражден пулей в свой медный лоб. В результате залпа орудий двое из солдат окажутся в окопе на нейтральной полосе. Один из них, Чики, ранен, другой, Чера, контужен и без сознания. Сербы отправляют в окоп на разведку своих людей — немолодого и умудренного опытом служивого с тщательно скрываемой наклонностью к педерастии и не догадывающегося об оной новобранца Нино. Успев подложить под задницу Черы прыгающую мину, служивый в результате перестрелки отходит в мир иной, предоставляя зрителям возможность сосредоточиться на сложных взаимоотношениях представителей двух враждующих сторон.

Действие второе

Происходит в декорации окопа на «ничьей земле». Нино и Чики — в общем и целом совсем не плохие люди, но абсурдизм войны делает невыносимым их пребывание вместе. Автомат переходит из сербских рук в боснийские, и в зависимости оттого, у кого оружие, меняется и ответ на животрепещущий вопрос: «Так кто же все-таки начал эту войну?» Дискуссия разгорается, и сильно раненные герои, позабыв о своих увечьях, предаются диспутам, временами переходя на зонги и пляски. Разборки сменяются приступами кратковременного дружелюбия. Выясняется, что враги на гражданке трахали одну и ту же девушку.

Действие третье

Оборачивается чистым водевилем и отмечено быстрой сменой картин: из корпункта назад в траншею, оттуда — в офисы представителей ООН и опять назад, в залитый кровью и мочой окоп. Журналистам, понятно, нужно во что бы то ни стало запечатлеть, как из-под несчастного Черы извлекают мину, а еще лучше, как она под ним взрывается. Средь «миротворцев» же согласья нет: бравый французский сержант, осатаневший от безделья, рвется вызволять застрявших

на «ничьей земле» врагов-братьев, английский же полковник с опереточной фамилией Софт верен стратегии невмешательства, то бишь полнейшей расслабухи и ничегонеделания (концертный номер с секретаршей на подтанцовках прилагается).

И пока вокруг вершится весь этот балаган, на мине, боясь пошевелиться, лежит всеми брошенный человек и, остекленелым взглядом уставясь в разверстые небеса, сильно хочет по-большому. Спасения нет: «разминировать» устройство можно, лишь взорвав все в радиусе пятидесяти метров. Облегчения тоже не будет...

«Пессимист — тот, кто думает, что хуже быть не может. Оптимист — тот, кто считает, что еще как может!» — говорит один из героев фильма. Данис Танович, конечно же, оптимист. А в Голливуде оптимистов любят. Может быть, именно в этом секрет успеха «Ничьей земли» в Америке, где ей вряд ли светило бы что-нибудь, если бы не события 11 сентября. Внезапно оказалось, что не только боснийцы лежат на сербской мине, русские — на чеченской, англичане — на ирландской и т.д. Локальный военный анекдот, рассказанный Тановичем, таким образом вырос в сознании американского интеллектуала до притчи вселенского масштаба. Ступор же отечественного сознания ни анекдотами, ни притчами не пробить. Наслушались мы и того и другого. Поначалу тоже пробовавший рассказывать абсурдистские притчи Алексей Балабанов, к примеру, пытается сейчас расшевелить население видом отрезанных голов. Получается, правда, не очень.

Что касается политкорректности, то ее Танович выдерживает как раз не до конца. Хотя в своих интервью молодой режиссер предстает личностью гораздо более непримиримой — открыто рассуждает о «сербском фашизме» и даже поминает дурным словом русских, «свирепствующих в Чечне». В фильме же как будто поначалу стремится приличия соблюсти: и изрытый оспинами босниец Чики (Бранко Джурич), и доброжелательный серб Нино (Рене Битораджач) предстают персонажами равно положительными, равно отрицательными. Серб симпатичен даже чуть больше: всем руку при знакомстве подает, только никто ему ее не пожимает — ни свои, ни чужие. Босниец же в майке с логотипом «Роллинг Стоунз» (Танович испросил разрешение на его использование у самого Мика Джаггера, тот прислал ему полное комплиментов письмо и обещал посетить премьеру, но, впрочем, обманул) — существо анархическое и бесконтрольное, грубиян, задира, выскочка. И, несмотря на утверждение Тановича, что боснийцы остались «цивилизованными людьми, способными попробовать понять мотивации своих агрессоров», впечатление цивилизованного человека решительно не производит. Но всё ставят на свои места документальные кадры с Радованом Караджичем, угрожающим Боснии геноцидом, и финальная дуэль Чики и Нино, когда и без того не проработанные их характеры оборачиваются чистой воды функциями, и именно серб стреляет в боснийца первым, после чего и сам гибнет от «миротворческой» пули.

Данис Танович написал сценарий и снял фильм о том, что лучше всего знал. А лучше всего он знал войну, поскольку несколько лет снимал видеохронику в самом ее пекле. Но не кровавый разрыв в семье некогда братских народов подтолкнул его на художественное высказывание. Гнев, ставший источником и мотором его творчества, направлен вовне, на Организацию Объединенных Наций, усердно маскирующую бездействие своих представителей бесконечными апелляциями к Генеральной Ассамблее и раздачей крох гуманитарной помощи. «У меня часто возникало ощущение, что конфликт, переживаемый боснийцами, нашел свое определение в прекрасном названии одной из пьес Сэмюэла Беккета — «В ожидании Годо», — говорит автор фильма в одном из интервью. — Потому что мы действительно ждали Годо. Мы не переставали ждать его во время всей войны. Мы ждали, что кто-то придет и спасет нас». Свою иждивенческую по сути позицию Танович и выразил в форме черного анекдота, героями которого стали братья-враги, антигероями — наблюдатели, блюдущие свою нейтральность.

«Всякая угнетенная нация имеет ум, склонный к осмеянию, сатире, к карикатуре: она мстит за свое бездействие и унижение сарказмами», — писал проницательный маркиз де Кюстин. Неугнетенные нации приняли сарказмы боснийского дебютанта близко к сердцу. Англичане и французы, чья позиция по отношению к Боснии является главным поводом для его издевок, вложили деньги в свое осмеяние. Американцы отплатили боснийцу гуманитарным «Оскаром».

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Медем и секс

«Остров, воображаемый пейзаж, отделяющий жизнь от смерти, известное от неизвестного. История выборов и равновесий, экзистенциальной боли хрупкого и чувствительного существа, которое ощущает себя ничтожным перед непознаваемыми законами, управляющими вселенной», — так Хулио Медем со свойственной ему поэтической образностью описывает в каталоге свой собственный фильм. Описание вполне подходит к новой картине режиссера «Люсия и секс». Но на самом деле речь идет о другой ленте Медема «Земля», снятой еще в 1996 году. Несмотря на формальное сходство, от «Земли» до «Люсии» — дистанция огромного размера.

В начале и середине 90-х Медем считался одним из самых перспективных европейских киноавторов. Он создал себе имя ровно десять лет назад, сменив профессию медика, сценариста, кинокритика, продюсера и монтажера на режиссуру и блестяще дебютировав в полном метре фильмом «Коровы». Уроженец Страны Басков, Медем принес в кино ощущение корневой народной жизни, протекающей на фоне пасторальных басконских пейзажей и бурь рубежа XIX—XX веков и испанской гражданской войны. Этот исторический поток соединялся с другим — мистическим и языческим: бессловесные коровы становились такими же полноправными участницами событий, как члены двух десятилетиями враждующих крестьянских семейств.

За ярким дебютом последовали «Красная белка» — грамотно выполненный мистический триллер, — потом «Земля», где опять возникло ощущение мощной стихийности, естественного эпического дыхания, которое стало редкостью в европейском кино. «Коровы» собрали все возможные для дебюта фестивальные награды по всему миру, доста-

«Люсия и секс» *(Lucia y el sexo)*
Автор сценария и режиссер **Хулио Медем**
Оператор **Кико де ла Рика**
Художник **Монтсе Санс**
Композитор **Альберто Иглесиас**
В ролях: **Пас Вега, Найва Нимри, Даниэль Фрейре, Сильвия Лланос, Тристан Уллоа**
Alicia Produce, Canal+ España, Siciedad General de Cine, Studio Canal, Television Española
Испания
2001

лись призы и «Красной белке», а «Земля» представляла Испанию в конкурсе Канна. О сравнительных достоинствах и недостатках этих фильмов можно было спорить (хотя «Коровы» оставались вне конкуренции), тем не менее Медем сохранял репутацию перспективного художника со своим уникальным миром, с особым чувством земли, природы, космоса.

Во всем этом заставили усомниться «Любовники Полярного круга» — следующая работа превознесенного до небес Медема. Впервые покусившись на откровенную мелодраму, режиссер наделяет влюбленных героев парапсихологической способностью ощущать друг друга на расстоянии. Но ничего кроме банальности из этого свойства на извлекается. Действие, лишенное драматургического стимула, переносится из Испании в Финляндию, но и северная экзотика белых ночей не способна вернуть к жизни перемороженный экранный продукт.

Когда-то такие сентиментальные псевдоромантические love stories, только более темпераментные, пачками производились в Испании и почти никогда не экспортировались, почитаясь сугубо местным товаром. Потом пришел Альмодовар и принялся иронически обыгрывать иберийские страсти, создал на их основе свой пряный эклектичный стиль — стиль «паэльи» и «тартинок из кича». Слезливые мелодрамы он превратил в эротические комедии. Медем, не наделенный чувством юмора, возвращает жанр обратно, к его архаичным и провинциальным истокам. Что, разумеется, оттолкнуло поклонников режиссера из числа интеллектуалов, зато прибавило ему простых зрителей в кинозалах.

И тогда Медем сделал свой выбор. «Люсия и секс» — попытка удержаться на плаву любыми средствами. Lucía y el sexo — эта надпись в сопровождении интригующего рисунка украшает рекламные пакеты, которыми завален уже не один международный кинорынок. И сами фильмы Медема, слывшего в начале своей карьеры сюрреалистом и почти наследником Бунюэля, чем дальше тем больше напоминают рекламные пакеты, пустота которых обещает наполниться золотым звоном. Теперь разочарованные испанские критики честят Медема почем зря, а он и в ус не дует, разрабатывая коммерческую золотую жилу.

Такой жилой в Испании считается секс. Словно отыгрываясь за десятилетия подцензурной жизни, испанское кино ударилось во все тяжкие. И если тот же Альмодовар обходится с сексом, даже самым экстремальным, легко, играючи, то иные его коллеги изо всех сил напрягаются, чтобы прослыть на рынке нового эротизма the hottest (самыми горячими).

Медему приходится даже труднее, чем остальным. Все-таки он привержен романтике и мистике, и секс для него не просто гимнастическое упражнение, а некое ритуальное действо, связанное с зовом стихий. Поэтому режиссер цитирует самого себя и опять рисует на экране «остров, воображаемый пейзаж, отделяющий жизнь от смерти, известное от неизвестного» далее по тексту. На острове — вечный маяк и еще таинственная яма, напоминающая вагину (именно она изображена на рекламном плакате), куда можно провалиться и вылезти по другую сторону реальности. Сама реальность двоится и троится, ибо Лоренцо, главный герой фильма, — писатель, а происходящее с ним причудливо отражается в его романе, фантазия путается с жизнью. Узелки отношений, завязанные Лоренцо с Люсией, преломляются в компьютере романиста, как в кривом зеркале.

Но и сама жизнь зеркально отражает судьбы Лоренцо и Люсии, в том, что происходит с другой живущей на острове парой — Еленой и Карлосом, а также с зачатой Лоренцо при романтических обстоятельствах девочкой Луной. Этой Луне особенно не повезло, ибо отец не только не признал ее, но невольно способствовал ее страшной смерти. Он предавался блуду с няней Луны, а в это время девочку загрызла собака. Впрочем, может, оно и не так страшно, ибо Луна оказалась по ту сторону мистической дырки — в другой, надо надеяться, лучшей, реальности. Да и Лоренцо осуждать трудно, ибо няня оказалась дочерью порноактрисы и раззадорила писателя видеопленкой, где ее мать демонстрирует свое незаурядное искусство.

Искусство любовных утех — это высший стихийный дар. Про немногословного Карлоса, например, известно главным образом то, что у него выдающийся по размеру пенис. Об этом Елена шепотом сообщает Люсии, находящейся в

растрепанных чувствах после (подлинной или мнимой) гибели Лоренцо, и ей даже удается этим сообщением развеселить впавшую в депрессию приятельницу. В конце фильма мы увидим, как Карлос лежит на берегу моря, обложенный влажным песком, и убедимся, что Елена не врунья, если только достоинства ее партнера не достроены с помощью песка или пластилина. Так или иначе, лежащий Карлос похож на мумифицированного эротического божка.

Но самой большой специалисткой в любовных делах Медем, судя даже по названию фильма, считает Люсию. Она занимает больше всего экранного пространства, сильнее всех любит и страдает. В одной из первых сцен режиссер приводит одинокую, отчаявшуюся героиню в ресторанчик на острове, где подают паэлью, но только на двоих. Это заставляет Люсию еще больше расстроиться и даже всплакнуть. Совершенно напрасно. Наверняка паэлья в этом месте не настоящая, а «адаптированная», какую делают для туристов. Для них — и фильм Медема, эксплуатирующий все штампы кино made in Spain.

На роль Люсии режиссер выбрал звезду телесериалов Пас Вега. Совсем недавно она снялась также у Альмодовара в фильме «Поговори с ней», где режиссер сумел иронически остранить ее имидж во вставной новелле, стилизованной под черно-белое немое кино. Героиня новеллы — врач-диетолог — изобретает средство для уменьшения плоти, приняв которое, ее коллега и любовник уменьшается в размерах раз в пятьдесят. После чего, сбросив трусики, отчаянно ныряет в половую щель своей возлюбленной.

Медем использует «мыльную» актрису без всякой иронии — прямо по назначению. Пас Вега вносит в картину ту дозу «мыльной» красивости, которая уравновешивает все, что в ней есть вызывающего и экстравагантного. И весь фильм Медема оказывается сложенным согласно элементарной схеме. Море под солнцем и луной, эффектно снятые природные красоты, мелодраматические страсти «по-латиноамерикански» — для тех, кто наполняет кассу кинотеатров, испанских и зарубежных. Мистические раздвоения и совпадения, зеркальные отражения и символы, роман в романе и фильм в фильме — в расчете на тех, кто помнит былой «интеллектуальный» имидж Медема. Оглядки на порно — для тех и для других.

Интеллектуальные фаны Медема есть и в России. Только их остается все меньше и меньше, да и то, что им помнится, теперь кажется принадлежностью другой жизни другого человека.

К О М М Е Н Т А Р И И

АЛЕКСАНДР ХВАН

Опыт

...Она разумна, да. В ее очень логичных построениях, пожалуй, только обилие слов, в которые она их облекает, выдает женщину. Количество слов и скорость их произнесения мешают понимать смысл ее речей — кого-то это вводит в ступор и вызывает отторжение, у кого-то усиливает и без того повышенное внимание. Селекция своего рода. Ко вторым — в основном это мужчины — отношусь и я. Однако это внимание особого рода. Я вслушиваюсь в фактуру ее речи, я любуюсь ею и получаю удовольствие от ее голоса и жестов, даже если в корне не согласен с тем, что она говорит. Когда она замечает это, она раздражается. Поэтому я стараюсь усилием воли вникнуть также и в смысл слов, что, наверное, производит впечатление некоторой тупости. В результате, думаю, у нее превратное представление о моих умственных способностях. Выручает чувство юмора. Уточню: ее чувство юмора выручает меня. Она в любую секунду готова расхохотаться — это украшает общение, но вовсе не облегчает понимание. Она же хочет в первую очередь, чтобы ее понимали, хочет быть полноправным партнером. Она действительно умна, суждения ее ценны, но как же, черт возьми, извлечь из них пользу, когда интерес собеседника помимо его воли находится совсем в другой области! В том-то и драма.

Но вот наконец случилось то, что случилось: у меня появился один опыт, от которого я теперь не отказался бы ни за какие блага...

...До меня давно доходили слухи обо мне самом — с моей точки зрения, совершенно несправедливые — слухи, которые распускали злые анонимные языки, но, наверное, я сам дал повод: слухи дошли и до нее. Она усвоила «информацию» и наконец сказала, что мне надо лечиться, а уж ей-то я никак не мог не поверить (тогда я свято верил во все, что бы она ни сказала), и вот она убедила меня в том, над чем я всегда смеялся.

Начиналось все просто и непринужденно. Ожидание возле ее подъезда. Легкий, машинальный поцелуй. Покупка журналов: «Я ведь часа два буду ждать тебя в коридоре». Отстраненно отмечаю изъяны (кажущиеся) ее фигуры. В машине читаю ей гороскоп Скорпиона. «Могли ли вы предположить, что будете заниматься этим?» — написано там. Ее смех: «Эй, парень, ты что, мой крест?» Легкое касание рук, пока идем от машины к больничному корпусу.

Молодой веселый врач, с которым она ранее договарилась по телефону, решил, что пациент — она; мы со смехом поправляем его. Вообще, визит в больницу и сами манипуляции, которые позже проделывали со мною врачи, казались лишь веселым совместным времяпрепровождением. Точнее, мы оба делали вид, что это так, по негласному сговору умалчивая о том, что предшествовало солнечному, свежему утру.

Все происходящее выглядит несерьезно: кушетка, капельница, мои шуточ-

ки, шуточки врачей. И наконец — *провокация*. Этот термин означает несколько капель алкоголя «пер орально» после внутривенного введения препарата. Делается под наблюдением врачей для проверки действия всей процедуры, а также для того, чтобы пациент — я — знал, чего ему ожидать, если впоследствии он *сорвется*. Приятные — спиртного не было во рту четыре дня — вкусовые ощущения:

— Жалко, что не рюмка коньяку!

— Ничего не чувствуете?

— Увы, ничего!

И вдруг — на середине фразы — удар! Мышечный спазм, словно жесткой рукой (действительно, буквально так), схватил меня за горло. Руки, поднимаемые к шее, — последнее мое движение, управляемое собственной волей. Затем я покидаю привычный мир. Среди последующих ощущений нет ни одного известного. Чтобы описать их, придется переводить на, так сказать, дневной язык (не делаем ли мы тот же перевод, когда вспоминаем сновидения?)...

Помню, главная формула того переживания родилась на свет чуть ли не одновременно с ним самим и сразу же в форме метафоры: *я ощущал свое тело пейзажем, который был постигаем и изучаем мною, как если бы я сам находился вне его*. Это, действительно, трудно объяснить кому-то другому, а для меня самого даже не нуждается в объяснении. Метафора эта, *«тело-пейзаж»*, — вовсе не фигура речи, но единственно адекватное словесное выражение моих тогдашних ощущений.

Я не могу двигаться. не могу дышать. Я слышу все происходящее, но смысл лихорадочных, даже панических возгласов врачей от меня далек.

«Расслабься!» — я не могу расслабиться: судорожная волна мышечного напряжения мгновенно распространилась от шеи вниз по всему телу.

«Не бойся, мы будем дышать за тебя!» — я не боюсь: эмоции и ощущения, которые я испытываю, мне неизвестны, я не знаю, как они называются.

Мышечным параличом схвачено не только мое дыхание, но даже веки. Иногда их поднимают, как Вию, и тогда я вижу, но это не имеет для меня значения. Я ощущаю свое тело, чувствую, как ритмично и механически подергиваются руки и ноги, чувствую, как ритмично в гортань проникает воздух: это пластиковой помпой — мне показывали ее до всего — делают искусственное дыхание. Благодаря ему я не теряю сознание, для которого главным источником информации является теперь некое внутреннее осязание — чувство скорее мускульное, но за неимением других заменяющее вообще все органы чувств. Даваемые им впечатления постепенно начинают восприниматься мною как почти зрительные.

Сейчас я понимаю, что объективно для меня существовало лишь ощущение пространства, а зримость этой картины могла быть только ассоциативной, но это понимание не отнимает ее у памяти (наверное, так же невозможно поверить, что сновидение на самом деле видением не являлось).

Мир в результате оказывается ограниченным рамками тела, и оно, воспринимаемое изнутри, принимает совсем другие пропорции, чем положено иметь человеческому существу.

Центром этой вселенной является гортань. Помимо воздуха, хриплый звук которого я воспринимаю как нечто внешнее, в нее проникают еще и вязкие жидкости — слюна и мокрота, которым из-за отсутствия глотательных движений и активности языка ничто не мешает. Это отстраненно понимает вполне трезво действующий разум. Но не менее ясное внутреннее «зрение» передает мозгу совсем другую картину: гортань — это конусообразная воронка огромных размеров, ее пологие края теряются где-то у горизонта, он почти неразличим в отдалении, и этим горизонтом является та пульсация, которая, как я понимаю, кажется наблюдающим с *той стороны* врачам подергиванием моих конечностей. Здесь же, в *моем мире*, пульсация у края света нагнетает в центральную воронку массы сметанообразного вещества, которым, собственно, и заполнен весь ландшафт. Титаническому вращательному движению к центру мироздания, который находится где-то неизмеримо ниже плоскости горизонта по вертикальной оси вращения, противостоит другой полюс — вертикальный огром-

ный столб. Он неподвижен, и разумом я понимаю, что это внезапная непроизвольная эрекция, но необъяснимым образом воспринимаю ее, если можно так выразиться, географически.

Необъяснимо также то, что субстанции этой вселенной имеют некие характеристики, аналогичные цветовым: вещество, поглощаемое воронкой, — зеленовато-болотное, а края его спиральных волн бликуют белым, хотя ни о небе, ни об источнике света не может быть и речи.

Понятие «здесь» всем этим ограничивается. Впечатления, приносимые слухом (и спорадически включающимся, когда поднимают веки, дневным зрением), являются в буквальном смысле *потусторонними*. Но они мне доступны! «Пейзаж тела» не есть я. *Я* наблюдаю свое тело со стороны (изнутри) и мыслю о нем.

Но нет, не только о нем! Мой разум, освобожденный от необходимости управлять телом (это невозможно — оно, занятое своей титанической деятельностью, не подчиняется моей воле), живет своей жизнью.

Я продолжаю думать, этот процесс, очевидно, неостановим, но мое мышление становится другим — оно, если можно так выразиться, расслоено.

Одним слоем является некая инерционная паника. Я понимаю, что врачи могут упустить из внимания то обстоятельство, что, лежа на спине и не контролируя ни свою позу, ни мышечные сокращения, в том числе глотательные, я ничего не смогу поделать со слюной, свободно текущей в мою гортань, и помпа, поддерживающая жизнь моего тела, вместо воздуха вскоре начнет нагнетать в подопечные ей легкие жидкость.

Однако эта мысль, может быть в силу невозможности что-либо изменить, находится как бы на периферии сознания и не нарушает моего общего покоя. Да, именно *покоя*! Потому что другие мысли занимают меня чуть больше.

Я понимаю, что настал момент, когда вероятность моей так называемой смерти очень велика, и в связи с этим задаюсь двумя вопросами. Первый о ней: мне представляются проблемы, которые возникнут у нее, если для меня сейчас все кончится плохо. Однако эта мысль для меня не так уж и важна, куда любопытней проверить сейчас общеромантическое убеждение-штамп, не миновавшее и меня, которое заключается в том, что последней мыслью в жизни будет мысль о любимой, — об этом второй вопрос.

Что ж, как видим, так оно и есть... Только вот эмоциональная окраска мысли не совсем такая, как это представлялось: ирония, несколько ехидная ирония окрашивала бы мысль о женщине, сидящей в приемной, если бы не была эта мысль вообще так мимолетна перед разворачивающейся сейчас для меня новой космогонией...

...Шесть минут судорожного дыхательного паралича...

Меня откачали лукавые врачи — куда бы они делись! Вообще подозреваю, что все происходившее (их паника, в том числе) было разыграно для психологического на меня воздействия. Пусть так! Этот опыт теперь со мной. Спасибо всем участникам!..

«Ну а дальше, — как писал Д.Хармс, — все стало хорошо, и даже Иван Семенович Карпов завернул в столовую»...

Л Е Й Т М О Т И В

ЛЕВ АННИНСКИЙ

«Как короток день...»

ПАМЯТИ ЛИДИИ ШУЛЬГИНОЙ

В ее ранних работах штрих трепещет от детского нетерпения охватить все и, вместе с тем, не обронить ни волоска, ни травинки, ни перышка с мирно дышащей сказки. Лист кажется не столько «местом действия», на котором иллюстрируется что-то «другое», отдельное от бумаги, какой-нибудь ежик или кот, — лист кажется участником опыта, лоном, где живая материя выращивается, множится и теснится по своим законам, и бумага — не «средство», чтобы передать изображение, а плодородящая почва жизни.

Ее последняя работа — вылепленный в рост человека белый ангел опирается на белый стул. Словно ждет того, кто сядет, чтобы обнять, оградить, защитить. Этот защитник хрупок, его стать эфемерна. Приглядевшись, видишь, что и корпус его, и руки, и крылья за спиной сделаны из той же бумаги. Только теперь эта бумага смята и скомкана.

Ангел, вылетевший когда-то из Книги, замирает в реальном пространстве, балансируя между бытием и небытием, между мифом и бытом, между книгой и пеплом от книги.

В детстве ей, кажется, так и не сказали, что существует понятие *народ Книги*, хотя подсознанием она чуяла именно это, дом был полон книг. Родители — оба — члены Союза писателей СССР. Мать — Нина Шульгина — первоклассная переводчица (лавры журнала «Иностранная литература»). Отец — Михаил Фридман — по справочнику тоже переводчик, на самом деле — поэт и прозаик (когда дочь выросла и стала профессиональным иллюстратором книг, она сделала серию рисунков к автобиографии отца — в 90-е годы уже можно было издать такую повесть; тогда многое узнала: что такое погром в местечке, что такое смерть в душегубке, что такое *народ Книги* и как звучат его песни).

«Ойф дем припечек» — тянет голос из магнитофона, и я плачу... Так легко, почти про себя. Я никогда не была в местечке и не ведала таких детей и ребе. Мне некого оплакивать, потому что моих предков истребили до того, как я родилась. Я живу в Москве, и моя жизнь — московские улицы, обшарпанные каменные коробки, замотанные в платки бабы, полупьяные мужики, помойки и вороны. И я буду рисовать их снова и снова, ведь это моя реальность, и никакой другой у меня нет».

Другая — возникла при таких смертельных обстоятельствах, что поневоле думаешь: не лучше ли было миновать ее?

Шестнадцати лет от роду она словно бы отшатнулась от жребия.

«Мне кажется, что и слово «еврей» я первый раз услышала — или осознала его, — когда мне надо было получать паспорт».

Тогда-то и встал вопрос об окончательном выборе фамилии. Страха ради иудейска родители избрали для дочери фамилию русской матери, прикрыв ею еврейскую фамилию отца: девочка хотела учиться, и вовсе незачем было добавлять ей в качестве препятствия процентную норму.

Впрочем, она была так явно, так самоочевидно одарена, что до пятого пункта, наверное, не дошло бы: в Полиграфический институт отбирали по способностям и уже потом по паспорту. Точность же выбора (точность ее собственного выбора, когда, еще учась в двух спецшколах — математической и художественной, — она окончательно выбрала вторую), безошибочность выбора профессии подтвердилась уже в студенчестве: дипломная работа — оформление «Алисы в стране чудес» Кэрролла — вышла в свет в издательстве «Детская литература». С этого момента — рубежа 80-х годов — начинается самозабвенное, вымечтанное, угаданное еще в детстве соединение книги и рисунка: Милн и Заходер, «Ежик в тумане» и «Птица в небе», русские народные сказки и японский магический кристалл... Тридцать книг, оформленных за десять лет и изданных кроме России в Европе, США, Японии.

В начале 90-х мы на три недели оказались соседями по писательскому Дому творчества в Коктебеле. Общались семьями. Я тогда собирался писать о Николае Эстисе, ее муже, и всматривался в его работы. Загадочно улыбаясь, жена отступала на второй план. Я знал, что она профессиональный иллюстратор книг, и опасался, что ее работы собьют мне прицел на Эстиса, напряженно-мускулистая живопись которого не сочеталась (или сочеталась чересчур контрастно) с легкой пушистостью ее штриха...

Теперь-то, сопоставляя эти художественные миры, я вижу, как они близки, как взыскуется в них Единое. Эстис, проламываясь сквозь поверхность вещей и тел в видимый хаос пятен, в самом этом хаосе выщупывает мощные, цельные массивы: лесные купы, городские кварталы, храмовые своды, людские толпы. А она? Ее трепещущий штрих словно ласкает каждую фигурку, и теплое сообщество живых существ растет прихотливо-безгранично, но едва окинув это мерцающее братство, видишь общий контур: фигурки жмутся друг к другу, и художница, их творящая... нет, не соперничает с Демиургом, но словно просит за своих детей, чтобы оградил...

Разумеется, никаких бесед о Всевышнем мы не вели в тот курортный месяц на берегу Черного моря. Много шутили по всякому поводу. Помню ее смеющиеся глаза под дугами удивленных бровей, над которыми — неправдоподобной шапкой, фантастическим фонтаном, взрывом непокорства — густейшие волосы. Эти роскошные, ассирийские, библейские волосы и были предметом наших шуточек, прикрывавших восхищение. Она к шуточкам присоединялась.

Незадолго до смерти, видимо, по ходу лечения она волосы потеряла. На фотографии, наголо освобожденная от них, она работает над своей скульптурной «Голгофой». Продолжением изгиба фигуры — изгиб шеи, поразительный по напряженному изяществу. Вот что было прикрыто взбитой пеной волос.

Между ранними книжными иллюстрациями (обыгрывавшими детскую наивность) и библейскими сюжетами, воплощенными в поздних скульптурах из мятой бумаги (так и сыпался под ноги мир книг), между двумя этими мирами непереходимой чертой — приговор медиков.

1996 год — переезд в Германию, где «надежда на исцеление» могла подкрепиться «надлежащим врачебным уходом».

Врачебный уход — внешнее обрамление той внутренней борьбы, которая позволила теряющему силы организму продержаться еще пять лет. Суть же этой глубинной драмы, трагический подвиг души сразу уловили чуткие немцы, жители маленького городка Пиннеберг под Гамбургом, увидев, как работает над «подножным» материалом улыбчивая русская художница, они определили:

— Она поворачивает нас к Богу.

Что развернуло к Богу выросшую в столице мирового атеизма московскую девочку — там, на северном германском берегу? Воздух протестантизма, разрешающего индивиду напрямую общаться с Всевышним, минуя клир и мир? Или еще что-то, более глубокое, подавшее голос из прасознания?

По старой приверженности к Книге она вышла к «теме», начав с иллюстраций к Евангелию. Пушистый штрих, знакомый нам по молодым работам, обволакивает новозаветные сюжеты. «Тайная вечеря» мягко и нежно, как куст листьями, обрастает «микросюжетами», в которых библейское переплетается с недавним и нынешним. Это надо рассматривать, читать графический лист, как книгу, все время ощущая пластику целого, композиционно собранного сквозь

мерцание штриха. Такая влюбленность в мир, перенаселенный живыми существами, заставляет вспомнить Дюрера, Брейгеля, других великих северян средневековья. Но более всего откликается тут ее собственный ранний мир, в котором подробности жизни прорастают так уютно, мохнато, шерстисто, так нежно, что кажется — зла нет...

Вдруг понимаешь, что этот детски доверчивый штрих прикрывает отчаяние.

В ее рабочей тетради тексты Евангелия, перемежаемые рисунками, переписаны по-немецки. Она с невероятной быстротой овладела языком. Словно боялась не успеть.

«Разрываюсь между желанием лепить фигуры, делать рельефы, раскрашивать стекла, иллюстрировать Евангелие... ездить по музеям... встречаться с друзьями... Ах, как короток день!»

День короток, а бытие бесконечно: из-под новозаветных фигур проступает ветхое, вечное.

Слушая голос Книги, она различает голоса пращуров, доносящиеся из глубин истории.

«...Из могил без надгробий, из ям и рвов, из печей-душегубок...»

Безумием дышит прошлое. Ангел — в смирительной рубашке. Рукава, связанные сзади, превращаются в крылья.

Привычный для иллюстратора материал — лист бумаги — не выдерживает нагрузки: его крючит, калечит, сминает давление беды.

А может, это московская улица детства корчится безъязыкая? Может, это «помойки и вороны» ищут выхода и врываются со дна памяти в аккуратные кварталы немецкого городка?

«Может быть, обрезки холста и старые доски способны связать мусор нашего времени с праматериалом библейских времен?»

Она пишет фигуры праотцев маслом по дереву. Старые доски скрипят и стонут, Иаков и Рахиль то ли вырастают из этого скрипа-стона, то ли врастают в него. Воздушность сюжета расшатывает материю. Рельефы из библейской серии — отчаянная борьба формы с материалом: попытка сохранить божественное и человеческое, *оправдать* — это точное слово нашла искусствовед Нинель Зитарова, — оправдать то духовное бытие, в которое можно только верить.

В каком материале воплощать невоплотимое?

Она возвращается к бумаге. К той бумаге, которая смятыми клочьями валяется под ногами, как бренный прах, не выдержавший напряжения.

Этот материал надо вернуть в жизнь во всей его эфемерности. Поднять из-под ног. Вернуть хрупкость и твердость. Насытить белизной чистоты.

Вот она, техника финала: старые газеты, погруженные в ведро с белилами. Из этих клочьев и клочков вылепливаются фигуры. И застывают, храня вещество несуществования. Никакого каркаса — все легкое. Словно из Освенцима. Чистым духом держится. Музыкой. Голосами. Цикл называется «Голоса».

Ангел, вставший во весь рост, шаткий от бесплотности, опирается о спинку пластмассового стула. «Последний ангел», сделанный в год смерти.

Она держалась с запредельным мужеством, и только голоса близких, плакавших о ее обреченности, возвращали ее в безнадежность.

Из письма родителям за шестнадцать дней до смерти:

«Верите или нет, ваше дело. А я наслаждаюсь. Читать, рисовать — все вперемежку... Целую вас, не рыдайте вы так в два голоса по телефону, у меня же сердце разрывается, что же я могу?»

В последние дни отлетающего второго тысячелетия она скончалась.

Два реквиема прозвучали ей вслед.

Один — книга: «Реквием на два голоса», где репродукции ее работ сопровождаются прощальными стихами ее отца:

«Чем оправдаешь бренный прах?» —
Спросил Харон с улыбкой стылой.
И дочь ответила в слезах:
«Я предков сон овеществила!»

И второй — документальный фильм Владлена Иванова «Послесловие», снятый на гамбургской студии Viliol: симфония работ художницы и монолог Николая Эстиса, который, останавливая подступающие к горлу спазмы, рассказывает о том, что сделала за сорок три года своей жизни Лидия Шульгина.

САМО СОБОЙ НЕ РАЗУМЕЕТСЯ

ЕВГЕНИЙ КЛЮЕВ

Дисциплинированный кустарник

«Культурный шок» — категория, которую начинают обсуждать едва ли не в аэропорту, практически сразу же после приземления на территории одной из так называемых цивилизованных стран.

Я сначала опрометчиво решил было не объяснять, что такое «цивилизованная страна»... да призадумался. Дело в том, что словосочетание это имеет хождение преимущественно в России — за пределами же России оно оказывается практически совершенно неупотребительным. Если же — вопреки лексической традиции — все-таки ввести его в оборот при каком-нибудь подходящем случае, риск быть непонятым довольно велик. Скорее всего следует ожидать чего-нибудь вроде: «Вы какую-то конкретную страну имеете в виду?»

В России титулом «цивилизованная страна» награждают, как известно, *гораздо* более чем одну страну. Непременный признак награжденных — местоположение: чем западнее, тем цивилизованнее. Предел западности (а стало быть, и цивилизованности) — Америка, оно и понятно: западнее Америки только Япония (интересно, Япония — «цивилизованнная»?) да восточные окраины России, применительно к которым вопрос о «цивилизованности» исторически вообще не поднимается... И есть еще понятие «весь цивилизованный мир» — не очень ясно, где он расположен, зато ясно, что, видимо, именно там обитают «все люди доброй воли».

Впрочем, оставим глобалистские тенденции. Мы, россияне, не вошедшие в Европейский Союз, пока вообще не имеем на них права: у нас, строго говоря, и самого слова «глобализм» еще не должно было возникнуть... поспешили! Сосредоточимся на какой-нибудь — отдельно взятой — «цивилизованной стране» и испытаем тот самый культурный шок, который, как сказано в начале, непременно должен сопровождать прибытие в таковую.

Примечательно тут следующее: это не прибывающие считают, что культурный шок неизбежен, это аборигены такого мнения. Именно в сознании аборигенов (а отнюдь не в нашем с вами сознании!) категория «культурный шок» и существует: родина ее — «цивилизованные страны». Здесь всерьез убеждены в том, что долг человека, прибывающего с «Востока», — испытать культурный шок, причем лучше прямо в аэропорту, даже несмотря на то, что все аэропорты мира на одно лицо.

«Вы не припомните, когда впервые испытали культурный шок?» — не забывали спрашивать меня местные журналисты, интервьюировавшие «экзотического русского» для разных своих целей. (В этом вопросе особенно смущало меня слово «впервые»: оно предполагало, что с того самого, первого, раза состояние культурного шока стало для меня перманентным.)

Вообще говоря, «культурный шок» — категория весьма безобидная, если действительно вкладывать в нее то содержание, которое релевантно для среды, скажем, этнологов. Там под культурным шоком понимают разной величины потрясения, возникающие как следствие столкновения культур. Такие потрясения

вроде бы тем более основательны, чем дальше друг от друга отстоят культуры.

Беда только в том, что словосочетание «культурный шок» включает в себя одно в высшей степени двусмысленное слово. Догадайтесь какое! Конечно, не слово «шок». Два значения слова «культурный» («имеющий отношение к культуре» и «образованный»), налагаясь друг на друга или, профессионально говоря, вступая в отношения интерференции, порождают смысловые аберрации необыкновенной силы. Одна из таких аберраций напрямую обидна, причем жаль, что именно она и бросается в глаза первой.

Для «цивилизованных стран» (даже несмотря на то что об их «цивилизованности» впервые рассказали им мы — причем добровольно!) культурный шок не есть результат столкновения культур — он есть результат столкновения культуры и, так сказать, некультуры, то есть менталитета культурной страны и менталитета страны, мягко говоря, малокультурной. Культурный шок в местном понимании — это потрясение количеством-и-качеством западной культуры в сравнении с культурой... какой бы — да вот хоть и опять же восточной (поскольку так и так нет *другого* обозначения для культуры незападной; есть, правда, конкретные обозначения — типа «африканская культура», но сейчас не о ней речь). Так вот это-то меня в обращенном ко мне вопросе журналистов всегда и смущало — как заме́р на выносливость: не сломало ли вас, дескать, *такое* количество культуры *такого* качества?

Какого качества?

Один из моих недолгих (и, увы, не слишком уважаемых) гостей-москвичей, гуляя со мной по Копенгагену, заключил, кажется, возле ларька с сосисками: «Здесь культура даже на поверхности». Я тогда подумал, что в заключении этом слово «даже» лишнее, но возражать не стал: частично, стало быть, согласен — и ладно. Частично и согласен. А именно — в части «поверхности»: на поверхности тут, действительно, все «культурно». На той самой поверхности, которая в XIX веке имела, например, в России вполне определенное название — *культура обихода*. Тогда, наверное, было понятно, что культура обихода не есть культура как *таковая* и еще меньше — *вся* культура.

Хотя... Культура обихода есть, скорее, не культура, а дисциплинированность. В этом смысле постриженный кустарник представляет собой кустарник дисциплинированный, так сказать, обузданный. Подарок, запакованный в специальную бумагу и перевязанный ленточками, — это тоже дисциплинированный (то есть не сразу бросающийся в глаза!) подарок. А уж улыбчивость продавцов и представителей сферы обслуживания — это даже и не дисциплинированность, это выдрессированность, с культурой соотнесенная только по касательной.

«Цивилизованные страны» — это страны с обузданным бытом, страны с разглаженной поверхностью. С отрегулированными механизмами поведения в *воспроизводящихся* ситуациях... а таковых при экономической стабильности большинство. Как только на уровне общественного сознания некая ситуация зафиксирована как *имеющая аналог,* она систематизируется, то есть включается в систему прочих воспроизводящихся ситуаций и отныне начинает воспроизводиться не абы как, но дисциплинированно, читай — «культурно». Ведь заложить традицию и означает пополнить культуру новым ритуалом. Тем более что вокруг всегда оказываются те, кто добровольно готов следить за чистотой осуществления соответствующей церемонии и при малейшем отклонении от нее заявить-куда-следует.

«Цивилизованные страны» — страны разнообразных ритуалов, находящихся под контролем сознательных граждан. Есть, скажем, ритуал стояния на пустой улочке шириной в два метра перед красным светом светофора — до тех пор, пока не зажжется зеленый. Есть ритуал останавливаться перед пешеходом, переходящим дорогу там, где нет светофора. Есть ритуал соблюдать договоренности, связанные с временем. Продиктованы они чаще всего благоговением перед «системой», то есть, в конце концов, безотчетным страхом перед дисциплинарным взысканием, а отнюдь и отнюдь не соображениями культуры. Нет ничего более ненадежного в глазах цивилизованного жителя цивилизованной страны, чем принцип *авось пронесет*! Не потому, что иногда не «проносит» («проносит» — и часто!), а потому, что любой внутренний дисбаланс подлежит устранению уже на уровне индивидуального сознания — в соответствии с моделью «у-меня-из-за-

этого-могут-быть-проблемы, а-зачем-мне-они?» Все, что не может быть рассмотрено как подпадающее под эту модель, отпускается в свободное плавание.

Находясь же в свободном плавании, то есть не будучи обязанным следовать ритуалу, цивилизованный житель цивилизованной страны может оказываться «хам хамом», причем абсолютно этого не замечая. Например, отсутствие ритуала (а соответственно, и дисциплинарных санкций) «уступить место старушке» провоцирует тотальное равнодушие пассажиров к возрасту ближних, едущих в общественном транспорте. Или отсутствие ритуала «подвезти соседа на машине» (направляющейся прямо к дому) создает весьма забавные отношения между идущими и едущими: необходимость соблюдать ритуал приветствия обязывает едущего радостно посигналить идущему, ну а дальше — что с ним делать? А отсутствие ритуала «помочь в перенесении тяжестей» оборачивается, например, комментариями юного атлета, налегке проходящего мимо хрупкой девушки, волокущей действительно непомерную ношу: «Ну и тяжелые бывают чемоданы!»

Грустно при этом, что отношения по линии «индивид —\индивид» представляют собой область, где ритуалов днем с огнем не найдешь, в то время как отношения по линии «индивид — общество» ритуализированы до предела.

Однако понятно, что ритуализировать *всю* систему социального поведения тоже невозможно — в частности, в силу того что некоторые из ситуаций воспроизводятся нечасто и что существует пугающая группа *единичных* ситуаций — это самое ужасное! Такие единичные ситуации необуздываемы, потому что они вообще не могут быть включены в систему, а стало быть, не предусматривают (или *пока* не предусматривают) конкретного дисциплинарного взыскания. Смотреть на цивилизованного жителя цивилизованной страны в такой ситуации — особенно глазами гостя из «страны Авось»! — сущее удовольствие.

Бывают, скажем, распродажи и распродажи... я имею в виду *очень крутые* распродажи, которые действительно позволяют сэкономить ощутимое количество денег. Такие распродажи не случаются внезапно: точные их сроки известны заранее. Некоторая часть сильно уцененных товаров в течение недель находится под прозрачным пластиковым покрытием, не скрывающим ни самих товаров, ни «смешных цен». В надлежащий день перед соответствующей торговой точкой уже часов с шести утра выстраиваются любители экономного образа жизни — заметим, отнюдь не из самых бедных.

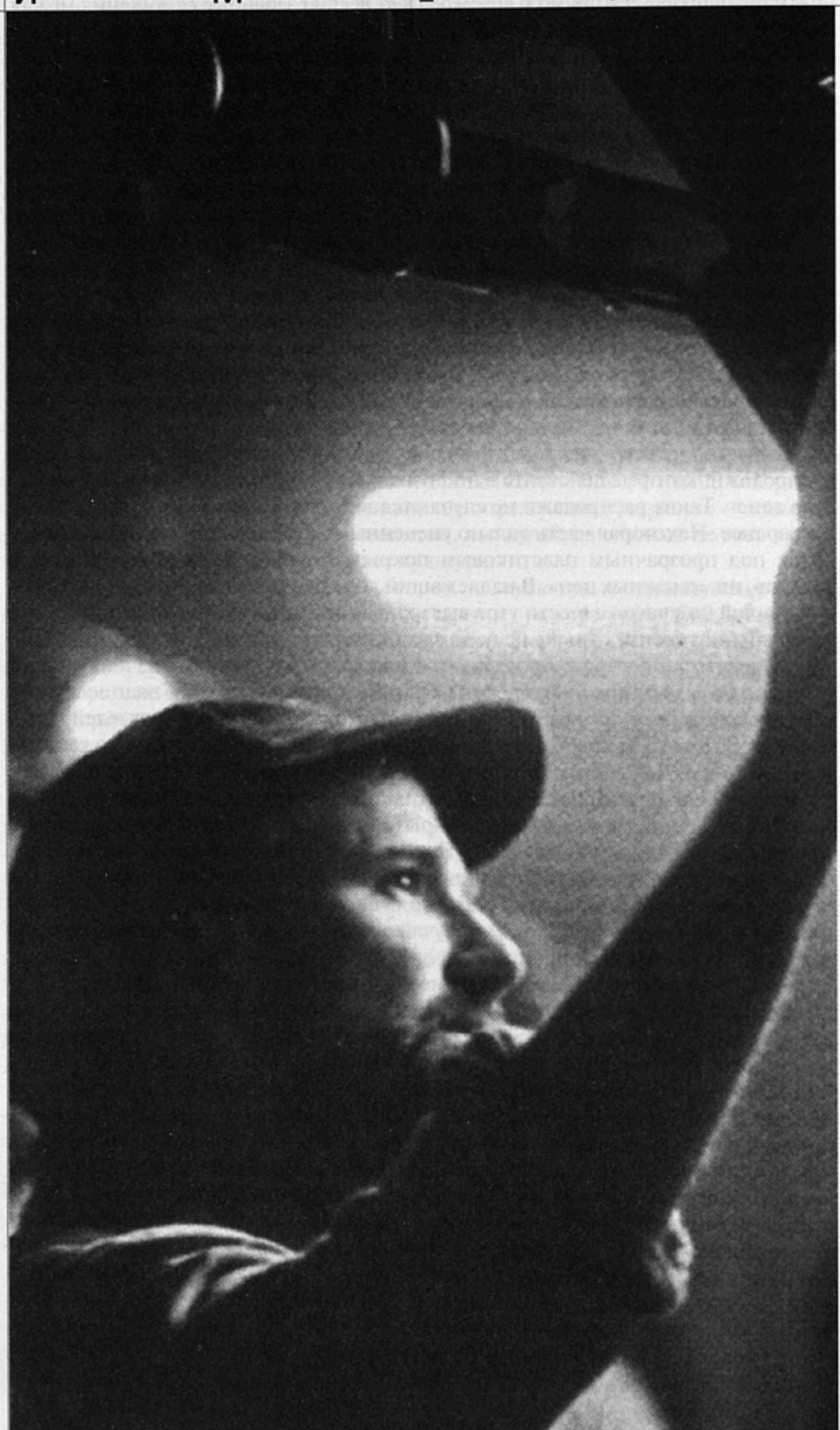
За десять минут до распродажи начинается то, что каждому из нас хорошо известно по самым мрачным временам развитого социализма, — надписывание порядкового номера «в очереди» на тыльной стороне ладони покупателей, пришедших чуть свет. Такие надписи вводят элемент ритуала в изначально хаотичную ситуацию. Дальше все знакомо по только что упомянутым временам: волна обезумевших граждан, едва пропустивших вперед «очередников» и тут же сметающих всё под пластиковым покрытием... крики поверженных на пол и триумфальные вопли победителей. (Не могу не вспомнить в этой связи и трехдневную забастовку работников пищевой промышленности, несколько лет назад приведшую в Дании к опустошению супермаркетов и полному исчезновению с прилавков дрожжей — на случай, если в течение всей последующей жизни датчанам самим придется печь себе хлеб.)

Что же получается, я все толкую не о культуре как таковой — я о культуре обихода, которая, как сказано выше, не есть культура *как таковая* и еще меньше — *вся* культура? Получается, так. Потому что говорить сейчас «за всю культуру», пожалуй, не решусь: вся культура слишком велика...

Фактически я только о «культурном шоке» — как вопросе о *столкновении культур* (пусть только и «культур обихода»), если все-таки, несмотря ни на что, принять именно этнологическое определение данного забавного феномена. Так вот, столкновение культур, слава Богу, редко происходит на магистральных линиях развития человечества. Чаще всего культуры сталкиваются там, где существуют «узкие улочки», на которых двоим не разойтись. Шок от такого столкновения может действительно оказаться весьма и весьма ощутимым, но стоит ли доводить до этого? Ведь обычно где-нибудь совсем рядом всегда существует соседняя улочка, преимущество которой не в том, что она шире, но в том, что именно в данный момент по ней никто не идет!..

Копенгаген

И М Е Н А



Дэвид Финчер

АНТОН ДОЛИН

Призрак призрака

ЭСКИЗЫ К ПОРТРЕТУ ДЭВИДА ФИНЧЕРА

Составлять биографию — или даже творческую биографию — режиссера, находящегося в постоянном поиске, притом пока еще вполне молодого, чья карьера на взлете, не только нелегко, но и практически бессмысленно. От первой известной точки — судьбоносного решения взяться за третью часть фантастической эпопеи о Чужих — и до последней — завоевания американского бокс-офиса триллером «Комната страха» — Финчер прошел не такой уж длинный путь. Впрочем, его этапы — картины «Семь», «Игра» и «Бойцовский клуб», — без преувеличения, изменили лицо американского кинематографа. Стиль Финчера вошел в моду, хотя никто так и не научился его имитировать. Остается понять — что же такого уникального в этом стиле.

Бороться и искать

Дэвид Финчер стал одним из тех, кого условно можно назвать новым поколением американских независимых. Нет, само собой, эти независимые никогда не переводились — иначе зачем существует фестиваль в Санденсе. Однако в определенный момент, в начале 90-х, оказалось, что былая концепция независимости, на которой строили свою работу признанные титаны — братья Коэн, Дэвид Линч, Джим Джармуш, — больше не актуальна, что грань между мейджорами и маленькими продюсерскими фирмами (если им хватает денег на постановку фильма) не более чем символична и что независимость должна выражаться, прежде всего, в творческой концепции режиссера. Кроме того, в очередной раз Америка получила доказательства того, что все покупается и продается. И свобода востребованная свободе невостребованной рознь.

Те, кто хотел стать независимым, оказались в трудной ситуации — спекуляция на творческой индивидуальности больше не работала, необходимо было убедить продюсеров и зрителей в том, что твой товар действительно свеж и действительно стоит вложенных денег. Тогда на авансцену вышла целая плеяда постановщиков, которые могли получать призы на европейских фестивалях, а после за те же фильмы удостаиваться «Оскаров», тому же Линчу в реальности никогда не светивших, несмотря на щедрые номинации. История с «Красотой по-американски» — первое тому подтверждение. Пол Томас Андерсон, Сэм Мендес, Стивен Содерберг, Спайк Джонс и некоторые другие стали флагманами этого направления. Дэвид Финчер — нет.

Недавнее решение Финчера войти в новый продюсерский холдинг вместе с теми же Содербергом и Джонсом, а также огромный зрительский успех отчасти компромиссной «Комнаты страха» — лишь доказательство капитуляции оригинального таланта перед требованиями истеблишмента. Было от чего отчаяться: никогда никаких номинаций на «Оскар» и «Золотой глобус» (кроме издеватель-

Дэвид Финчер

ски звучащих — например, за звуковой монтаж), никогда никакого фестивального успеха. Ниша маргинала для режиссера, работавшего с голливудскими звездами первой величины — Морган Фримен, Гвинет Пэлтроу, Брэд Питт, Кевин Спейси, Эдвард Нортон, Майкл Дуглас, Шон Пенн, Джоди Фостер, Форест Уайтакер — и даже начинавшего с проекта как минимум амбициозного, оказалась унизительной, неподобающей. Промежуточное положение, неопределенный статус Финчера определили то перманентное состояние творческой войны, из которого и рождаются его фильмы.

Каждая картина Финчера с первого взгляда кажется жанровой, и каждая на поверку оказывается мучительным преодолением жанра. В «Чужом-3» жанр все же взял верх над режиссером: эстетские детали футуристических интерьеров и мизантропическая интонация особой погоды не сделали. Финчер изо всех сил боролся с созданиями безумного гения швейцарского затворника Гигера (авангардный художник на службе у голливудской фабрики спецэффектов — взрывная смесь) и вместо чудовищных маток-паучих Кэмерона запустил в коридоры планеты-тюрьмы сравнительно маленького, компактного, так сказать, комнатного Чужого. Он попытался сконцентрироваться на трагической судьбе лейтенанта Рипли — затворницы от природы, не способной найти ни мужчину, ни друга в окружающем мире, — и временами это удавалось, но в итоге «Чужой-3» получился не цельной картиной, а впечатляющей мутацией на полпути от социальной антиутопии к фильму ужасов. Сегодня, впрочем, смотреть фильм, с которого начинался Финчер, безумно интересно, поскольку каждая подробность дебюта предстает зародышем будущих открытий.

Зато позже борьба с жанровой системой Голливуда оказалась более удачной. В «Семи» Финчер сразился с детективом: дедукции двух следователей бесполезны до того момента, как сам маньяк приходит добровольно в полицейский участок. Но и на этом интрига не завершается — впоследствии убийце удается одержать моральную победу над противниками. Так мрачноватая притча пре-

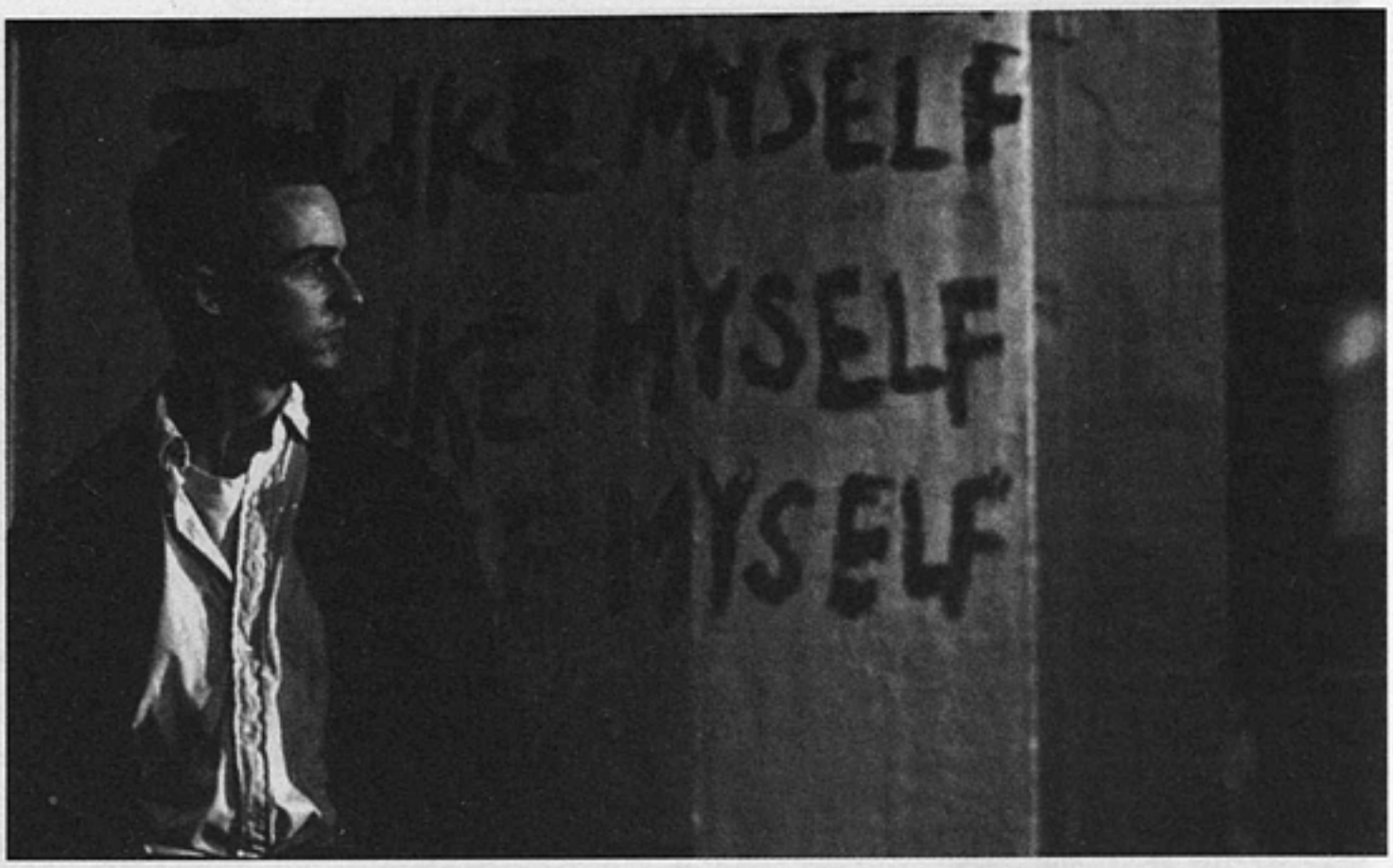
вращается в барочную трагедию, в финале которой главный герой обычно узнает о смерти всех близких и своей ответственности за это, после чего неизменно погибает или сходит с ума. Склонность Финчера к барокко стала окончательно очевидной в «Игре», где хитросплетения сюжета, местами беззастенчиво позаимствованного из романа Фаулза «Волхв», заводили зрителя в логический тупик, чтобы по волшебству, в которое невозможно поверить, разрешиться в самом финале. На сей раз Финчер победил триллер, переосмыслив в завершающей сентенции кажущийся пафос злоключений главного героя, одинокого миллионера, втянутого против воли в смертельно опасные авантюры.

«Бойцовский клуб» стал самым сложным и рискованным рубежом для Финчера: достаточно констатировать, что если бы этой картине «посчастливилось» появиться на свет после 11 сентября 2001 года, ее просто не допустили бы до экранов. Подобие триллера, на сей раз социального, а не семейного, очередной намек на антиутопию, фильм превратился в трактовке режиссера в язвительный саркастический портрет общества. Книга Чака Паланика, по которой поставлен фильм, написана от первого лица и может быть признана идеальным монологом человека поколения 90-х. В картине дистанция между автором и героем куда заметнее, и в результате фильм перемещается из области шизоанализа куда-то на высоту птичьего (в крайнем случае, вертолетного) полета, откуда виднее все язвы Нью-Йорка — нового Вавилона, подлежащего очистительному уничтожению. Финчер, конечно, не моралист, но функции судьи берет на себя с удовольствием — тем более что законы, по которым он судит своих героев, формулирует самостоятельно.

Финчер находится в состоянии перманентной борьбы не только с жанром, но и со сценарием, и с продюсерским замыслом. Ни к одному из своих фильмов он не писал сценарий сам — ситуация, просто невозможная для независимого режиссера предыдущего поколения. Твердая рука Финчера, чья картина мира четка и неколебима, выстраивает его фильмы в один ряд (такой ряд никому из его сценаристов никогда не пост-

роить), но ущербность истории, пересказанной «новым автором», заметна в каждой из работ режиссера. В своем последнем на сегодня фильме «Комната страха» Финчер впервые нашел компромисс со сценарием, что немедленно было названо его критиками поражением. Первый раз в жизни Финчер снял чисто жанровое кино: настоящий хичкоковский триллер, построенный на естественном саспенсе, рожденном самой ситуацией. Правда, исходные данные этой ситуации не слишком натуральны — дом с комнатой-убежищем, спрятанные там миллионы, бандиты, врывающиеся в дом несколькими часами позже новых жильцов... Однако фильм оказался абсолютно нормативным — хотя его история рассказана на необычном языке Финчера, не доступном никому другому. Ум и сноровка побеждают здравый расчет, добро берет верх над злом, воры получают по заслугам: самые жестокие и порочные — пулю в лоб, самый гуманный — тюрьму. Подождите обвинять режиссера: может, он

«Игра»



«Бойцовский клуб»

просто устал сражаться и заключил временное перемирие. От которого, между прочим, все только выиграли — Финчер получил больше денег, чем обычно, а массовый американский зритель узнал о той грани режиссера, о которой до тех пор, может, и не подозревал.

И уж, конечно, выиграли актеры «Комнаты страха». Как минимум двое из них, Джоди Фостер и Форест Уайтакер, обрели второе рождение: если первая ассоциировалась у большинства исключительно с Клариссой Старлинг из «Молчания ягнят», а второй — с «Псом Призраком» Джармуша, то теперь у каждого из них появилось новое лицо. Фостер в роли затравленной матери, очкастой тихони в состоянии внезапно навязанного кризиса, впервые за долгое время «попала в масть», а грация и харизма Уайтакера получили внезапное развитие в шаблонной на первой взгляд роли «доброго взломщика». Короче говоря, решение Джоди Фостер отказаться от почетнейшего места президента жюри Каннского фестиваля ради съемок у Финчера теперь трудно осудить. Остается констатировать, что единственная борьба, из которой Финчер абсолютно всегда выходит победителем, — это борьба с артистами. Возможно, секрет в том, что они не сопротивляются? Доверившись режиссеру, каждый из них получает роль на всю жизнь — и Брэд Питт внезапно перестает казаться сладким мальчиком, героем-любовником, чью маску он был вынужден носить с самой «Тельмы и Луизы», Майкл Дуглас освобождается от пут «Основного инстинкта», а Морган Фримен навсегда получает право считаться лучшим пожилым сыщиком всего американского кино (последующие фильмы «Целуя девушек», «...И пришел паук» вряд ли были бы возможны без «Семи»).

Кино Дэвида Финчера разрывается между шаблоном и прорывом, жанром и барочной путаницей, массовым кино и авторскими амбициями. В этой вечной борьбе — источник главного вдохновения режиссера.

«Я в домике»

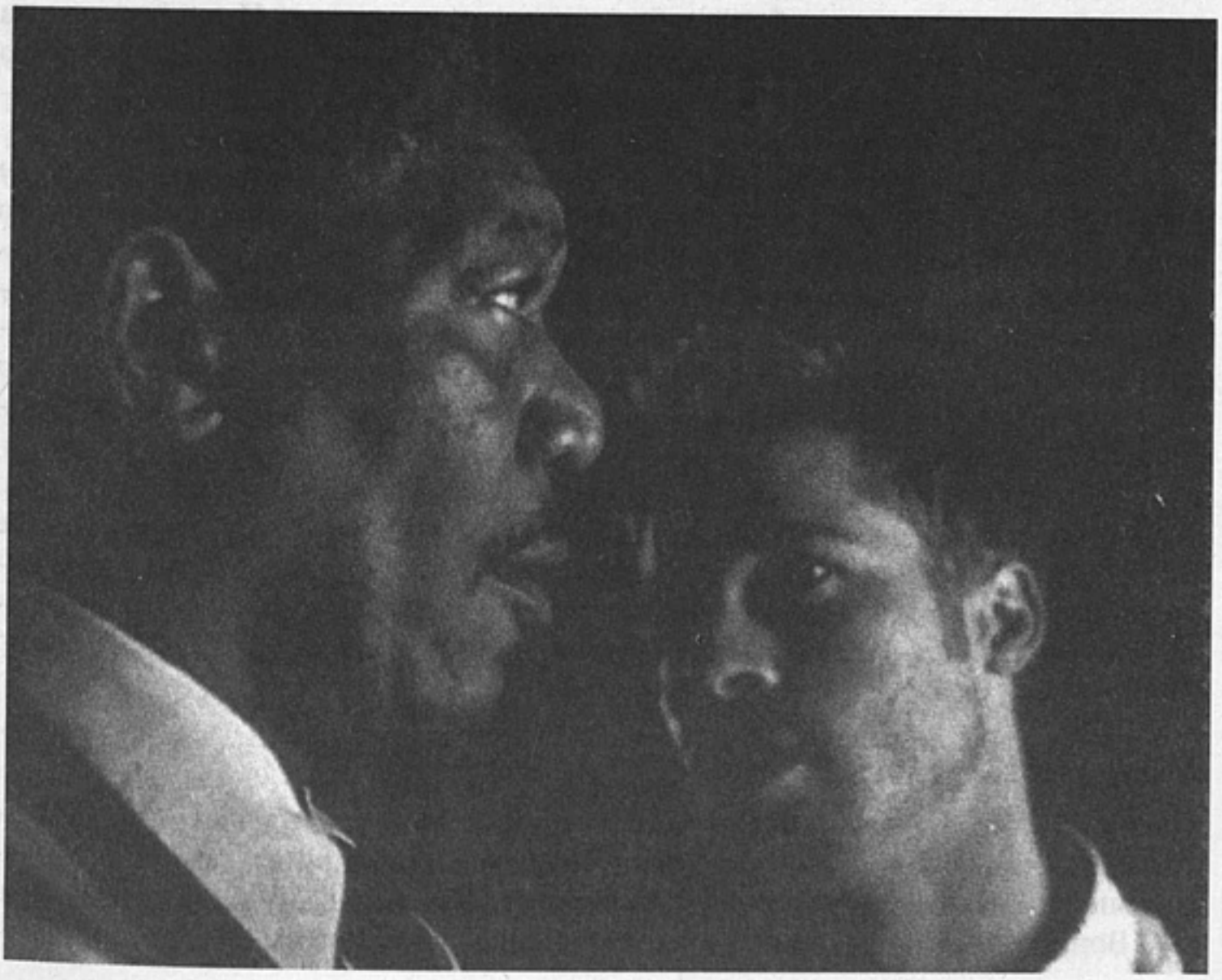
Говоря о кинематографе Финчера, многие зрители не находят лучшего определения, чем «клаустрофобичный». Действительно, если искать общие мотивы во всех картинах этого режиссера, более очевидной связи между ними не найдешь: мотив навязчивой боязни замкнутого пространства и не менее навязчивого стремления к этому пространству переходит из фильма в фильм.

В «Чужом-3» после космического кораблекрушения, уносящего жизни оставшихся членов экипажа, лейтенант Рипли попадает на планету-тюрьму, откуда ей не удастся выбраться. Это не просто тюрьма, а тюрьма-колония, тюрьма во многом добровольная и тюрьма навсегда. Последнее важнее всего: героиня помимо своей воли, не будучи виноватой ни в каком грехе, оказывается рядом с бритыми наголо уголовниками и их немногочисленными пастырями, не слиш-

ком, впрочем, отличающимися от овец. Декорации соответствующие. Темные коридоры, закрытые комнаты, обломки космического корабля, в котором обнаруживают потерявшую сознание Рипли, и гигантская фабрика-котельная, в которой она погибает в финале, напоминающая об ужасах бойлерной из «Кошмара на улице Вязов», — как во сне, отсюда бежать некуда. Все это создает неповторимую картину человека, запертого в ограниченном пространстве. Кстати, вернемся к вине и грехам: Рипли поневоле рушит своеобразную идиллию мужской планеты, а кроме того, с разбившегося корабля в тюрьму попал организм-убийца — Чужой. Таким образом, ей предстоит отдать свою жизнь именно во искупление этого невольного преступления.

Закрытое пространство, и прежде всего тюрьма, в которую никто и никогда не попадает по ошибке, — такова изначальная посылка в картинах Финчера. Его философия близка кафкианской — героям вменяется в вину несовершенное злодеяние и, начав подозревать самих себя во всех грехах, они во всем сознаются. Квартира неподалеку от железнодорожной линии, где невозможно заснуть от бесконечного грохота проходящих поездов, досталась молодому детективу и его беременной жене не случайно — это своего рода камера предварительного заключения. Герою Брэда Питта в «Семи», одному из грешников, еще предстоит впасть в грех гордыни, за что он будет наказан. И не случайно наказание, которому подвергает яростного следователя задумчивый маньяк, происходит на открытом пространстве, в пустыне; так приговоренного к смертной казни выводят в последний раз вдохнуть свежего воздуха, перед тем как отвести к эшафоту, где его ждет приветливая виселица или гильотина.

Герой же «Бойцовского клуба» стремится в стертые, не маркированные ни социально, ни семейно пространства «встреч для неизлечимо больных» или салоны самолетов, поскольку сходит с ума в собственной чистенькой квартирке. Спасение приходит в лице идейного террориста Тайлера Дарденна, уничтожающего уютное гнездышко, чтобы поселить героя в чудовищный заброшенный дом, своего рода антидом, антижилище. Начинается борьба с домами-камерами, и не случайно в последних кадрах фильма Дарденн взрывает два небоскреба, в которых нет ни одного человека: эти террористы ведут войну не с заключенными, а с тюрьмами. Финал «Бойцовского клуба» — редкий случай, когда Финчер изменяет сюжету книги. Если роман заканчивается окончательным сумасшествием героя-рассказчика, то Финчер оправдывает его, оставляет ему жизнь



«Семь»

«Комната страха»

и возлюбленную на единственном условии — сражение с замкнутыми пространствами должно быть продолжено.

Более традиционная идея «мой дом — моя крепость» нашла отражение в «Комнате страха», однако этот фильм стал апофеозом клаустрофобических упражнений Финчера. У героини самая настоящая боязнь замкнутого пространства, а ее дочь не может долго находиться в закрытой комнате, поскольку ее болезнь требует особой пищи и лекарств, которых в комнате-убежище, где им предстоит провести одну, но страшную ночь, нет и в помине. Структура «Комнаты страха» — шкатулка в шкатулке. Воры чувствуют себя запертыми в доме (в том числе буквально, поскольку они сами перекрыли все выходы), а Мэг и ее дочь — в комнате-убежище, внутри которой в сейфе спрятаны (выходит, тоже заперты) деньги умершего богача, бывшего владельца дома. И вновь выход за границы камеры связан с необходимостью узнать свой приговор и получить по заслугам: умереть, быть тяжело раненным, угодить за решетку или окончательно расстаться с мужем — кому что.

И только в «Игре» герою Майкла Дугласа удается найти выход из тюрьмы самостоятельно. Но для этого ему приходится навсегда покинуть одиночную камеру собственного роскошного особняка, а также преодолеть несколько самых страшных кошмаров любого больного клаустрофобией: выбраться из застрявшего лифта, вырваться из тонущей машины и даже вылезти из гроба, в котором он похоронен заживо. Да и освобождением оказывается прыжок с верхнего этажа высотки, приземление после которого оборачивается чудесным возрождением к новой жизни.

Но это утопия, как и террористическая деятельность бойцовского клуба. У каждого есть своя комната страха, в которой ему предстоит жить не год и не два, и это ощущение пронизывает каждую картину Финчера. Может быть, поэтому даже самый ярый поклонник этого режиссера вздыхает посвободней, после того как фильм заканчивается и можно наконец-то выйти из зала на улицу. Или открыть окно.

Умереть — уснуть

Дэвид Финчер — верный последователь принца Гамлета (хотя в той же «Игре» слышатся отзвуки «Зимней сказки» и «Бури»). Слова принца датского о прервавшейся связи времен могли бы стать эпиграфом к любому фильму Финчера.

Вопрос лишь в том, готов ли и хочет ли он восстановить нарушенное равно-

весие. И это вопрос открытый. Чаще всего Финчер предстает эдаким продавцом с рынка, у которого весы барахлят всегда в нужную сторону; он с самого начала обвешивает зрителя, поскольку никаким равновесием (которое якобы было нарушено и его якобы надлежит восстановить) в финчеровском мире и не пахнет. Да и хорошо ли это — восстанавливать равновесие? В «Семи» речи а-ля Гамлет произносит старший детектив, персонаж Моргана Фримена (его беседа с беременной супругой напарника вся выдержана в духе «зачем плодить» и «иди в монастырь»), но в результате он оказывается не более чем сетующим Горацио или бесстрастным Фортинбрасом. А Гамлетом, мстящим миру за его прегрешения, — больной на всю голову убийца-садист, с полной уверенностью в собственной правоте уничтожающий одного человека за другим. В отличие от Гамлета, который лишь прикрывал личные побуждения, месть и обиду философствованием, этот маньяк абсолютно бескорыстен — ни с одним из убитых он даже не был знаком.

Идеи и слова Гамлета наследует Финчер, ну а самые сомнительные деяния принца достаются, так сказать, «отрицательным» героям режиссера. Впрочем, если в «Семи» еще более или менее ясно, что детективы правы, а маньяк — нет, то в следующих фильмах граница между правым и неправым, преступником и судьей, исчезает окончательно. В «Игре», к примеру, доктором «больного одиночеством» магната себя самовольно назначает его младший брат, которого в финале близкий к безумию магнат убивает. И как же сходна эта случайность с хитросплетением отмщений и смертей в том же «Гамлете»! Кто наказан — миллионер или его брат, пациент или врач? В «Бойцовском клубе» Финчер оспаривает саму возможность подобных бинарных оппозиций, поскольку сражается его герой сам с собой и доходит в итоге до необходимости засунуть дуло в собственный рот.

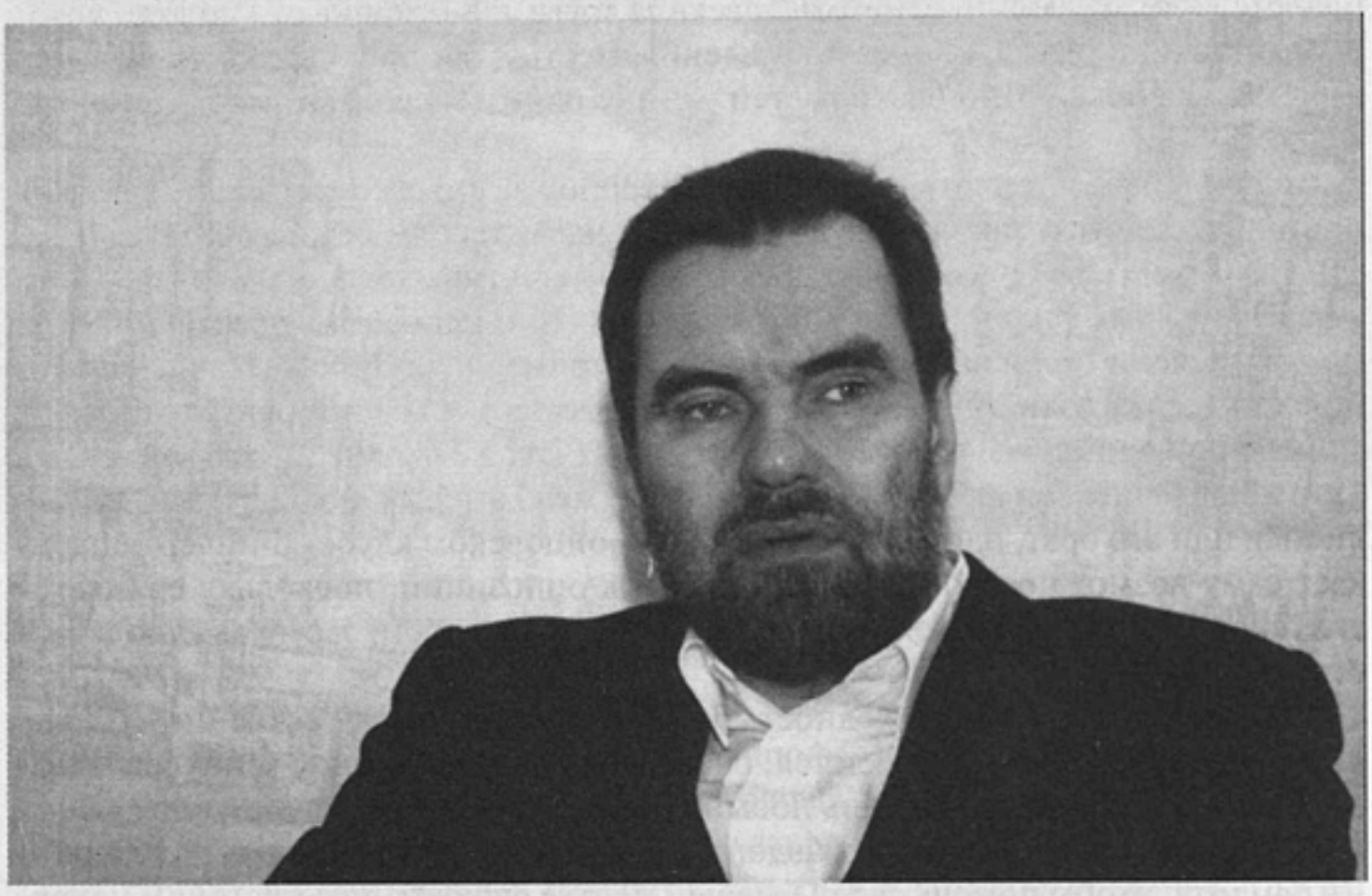
Безвыходность и безысходность борьбы со злом в мире, сотканном из зла, который на нем одном и зиждется, очевидны в любой картине Финчера. И задумавшись над этим, находишь новый смысл в стандартном хэппи энде «Комнаты страха»: слишком уж неправдоподобно возвращение бежавшего с деньгами бандита, чтобы помочь своей бывшей жертве справиться с жестоким напарником, и сказочен финал, где гибнет злодей, из ниоткуда появляются спасатели-полицейские. Перед самым концом психика претерпевшего подобные мучения человека ныряет на спасительную глубину, где на помощь приходит шаблон из голливудского кино: любой ценой зло должно быть повержено добром. Именно так выглядит и куда более эффектный финал «Игры»: герой падает, герой умирает, это очевидно... но внезапно его подхватывает спасительное покрывало, и вокруг — друзья и близкие, и все поздравляют с днем рождения, и только что застреленный им самим брат — тут как тут. У зрителя в голове свербит: он же падал, как брат успел спуститься вниз, чтобы встретить упавшего с бокалом шампанского? Герой обнимается с братом, которого застрелил понарошку, хлопает того по спине... и вдруг мы видим на спине кровавый след от выстрела. Если убийство было бутафорией, то для чего этот след на спине? И сомнение крепнет — а в каком мире происходит все это, и действительно ли все так уж хорошо? Ведь, как показал фильм «Другие», мертвые любят обманываться на свой счет... Тогда и счастливая утопия «Бойцовского клуба» может показаться бредом безумца, и только скепсис пожилого чернокожего сыщика останется неизменным. Как и горькие рассуждения Гамлета.

Суждено ли Финчеру найти согласие с самим собой и зрителем, пока неясно. Зато очевидно, что интересным режиссером он останется только до тех пор, пока это согласие не будет найдено. И чем дольше будет скитаться по экранам этот призрак Гамлета, тем в большем выигрыше все мы.

СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ:

«Я угадываю, а не просчитываю...»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ТАМАРА СЕРГЕЕВА



Сергей Сельянов
Фото А. Грачева

Тамара Сергеева. Насколько я знаю, вы едва ли не с самого детства руководили разными любительскими киностудиями. Продюсерская жилка — в самом характере?

Сергей Сельянов. Нет, почему? Да я и не был только руководителем. Сколько себя помню, занимался всем одновременно — писал сценарии, снимал. Я кино воспринимал как нечто единое и всегда понимал: чтобы сделать фильм, так называемого таланта мало, кроме некоторых способностей к режиссуре, обязательно нужно иметь хорошую команду, обязательно нужны деньги. Без них фильма не будет так же, как не будет его без пленки и без камеры. Никто за меня ничего не организует, никто мне денег не найдет, и если я хочу снимать кино, значит, должен делать все, в том числе заниматься и организационными вопросами.

Т.Сергеева. Тем не менее, несмотря на желание заниматься кинематографом, после школы вы пошли в технический вуз, а не во ВГИК.

С.Сельянов. Политехнический институт я выбрал как раз потому, что там была любительская киностудия. О ВГИКе тоже думал, но решил (и считаю, что правильно), что к нему еще не готов.

Т.Сергеева. Вы кажетесь таким уверенным в себе. Неужели были времена, когда могли комплексовать?

С.Сельянов. Ну, не знаю, просто решил, что еще не готов. Может быть, если бы я жил в Москве, то попробовал бы поступать на режиссерский, но дело происходило в Туле, мой товарищ сказал, что в политехе, оставшись без руководителя, совсем захирела киностудия. «Захирела? Хорошо, пойду туда!» Так все решилось. Причем мне с самого начала было ясно, что в институте буду заниматься именно кино.

Отучился три года. На занятия почти не ходил, так как снимал фильмы, но сессии сдавал без особых проблем, а на четвертом курсе понял, что теперь учеба займет слишком много времени, потому что придется делать много курсовых, и мне уже не удастся так свободно распоряжаться собой. К тому же учить-

ся на тройки для меня противоестественно. Тройка не оценка. Признаю только двойки или пятерки. Хотя для творческого человека нормально получать тройки за нелюбимые предметы, но я или что-то делаю хорошо, или совсем не делаю.

Т.Сергеева. Интересно, что же за фильмы вы успели снять на вашей любительской студии?

С.Сельянов. Перечислить названия? Но они вам ничего не скажут.

Т.Сергеева. Разумеется, названия не скажут ничего, но расскажите хотя бы, какие темы вас интересовали? Это было игровое кино или документальные зарисовки?

С.Сельянов. Я делал разные фильмы, от самых простеньких до интеллектуальных. Документальные, игровые. Особой популярностью у студентов пользовались комические картины. Играли в них студенты, наши друзья, знакомые актеры.

Т.Сергеева. Вы начали как автор камерных 16-мм короткометражек, проучились пять лет во ВГИКе на сценарном факультете и перед защитой дипломного сценария снова вернулись к режиссуре — по рассказу вашего однокурсника Михаила Коновальчука сняли втайне от всех фильм «День ангела». Почему не рискнули попытаться дебютировать официально, через тот же «Дебют»?

С.Сельянов. Когда поступал во ВГИК, я был провинциальным молодым человеком, во многом наивным, но к пятому курсу все уже понял про нашу лицемерную систему и окончательно решил, что не хочу работать в большом кинематографе. «Большом» — в смысле «государственном». Не хочу. Правила игры, придуманные для художников партией и правительством, меня совсем не устраивали. Поэтому и стал на свои деньги снимать подпольно «День ангела». И дальше собирался так снимать, пока КГБ не остановило бы. Изменила все перестройка.

Т.Сергеева. Но ведь многие работали вполне успешно и при этом сохраняли свое лицо.

С.Сельянов. Успешно снимали те, кто пришел в кинематограф в 60-е годы. Я прекрасно видел, что последняя волна режиссеров, уважаемых и любимых мною, пришла в кинематограф в годы оттепели. Ни одного человека более или менее заметного потом не появилось! Ни одного. Пришел в режиссуру Никита Михалков, но он к тому времени уже был состоявшимся актером, известным человеком, а все остальные — Тарковский, Параджанов, Шукшин, Климов, Алов и Наумов — это режиссеры оттепели.

Т.Сергеева. А что дал вам ВГИК?

С.Сельянов. ВГИК дал много чего, хотя, конечно, этот институт немножко безалаберный, требовательность там невысокая, если студент сделал в мастерской что-то интересное, он орел, а если ту же античную литературу читать не хочет, то ладно, ничего страшного. Но что касается меня, я учебе придавал большое значение, тем более политехнический институт научил меня ответственности, я мог быть дисциплинированным и очень хотел получить образование. Оно всегда полезно, не зависимо ни от чего. У нас, например, зарубежную философию замечательно читал Мераб Мамардашвили. Думаю, если бы все педагоги были такого уровня, то и сама страна наша, наверное, была бы другой... Но вообще, все, о чем вы спрашиваете, так давно было, в другой жизни...

Т.Сергеева. И почему бы о ней не вспомнить?

С.Сельянов. Не люблю вспоминать, ни к чему никогда не возвращаюсь и никогда не жалею о сделанном. Прошлое мне неинтересно.

Т.Сергеева. А будущее?

С.Сельянов. О будущем тоже не думаю. Хотя в России и распространено довольно забавное занятие — любят у нас поговорить, поразмышлять о будущем, о судьбе страны, о том, что может случиться с миром. Но серьезно к таким разговорам относиться нельзя.

Т.Сергеева. Совсем не задумываетесь о том, что нас ждет?

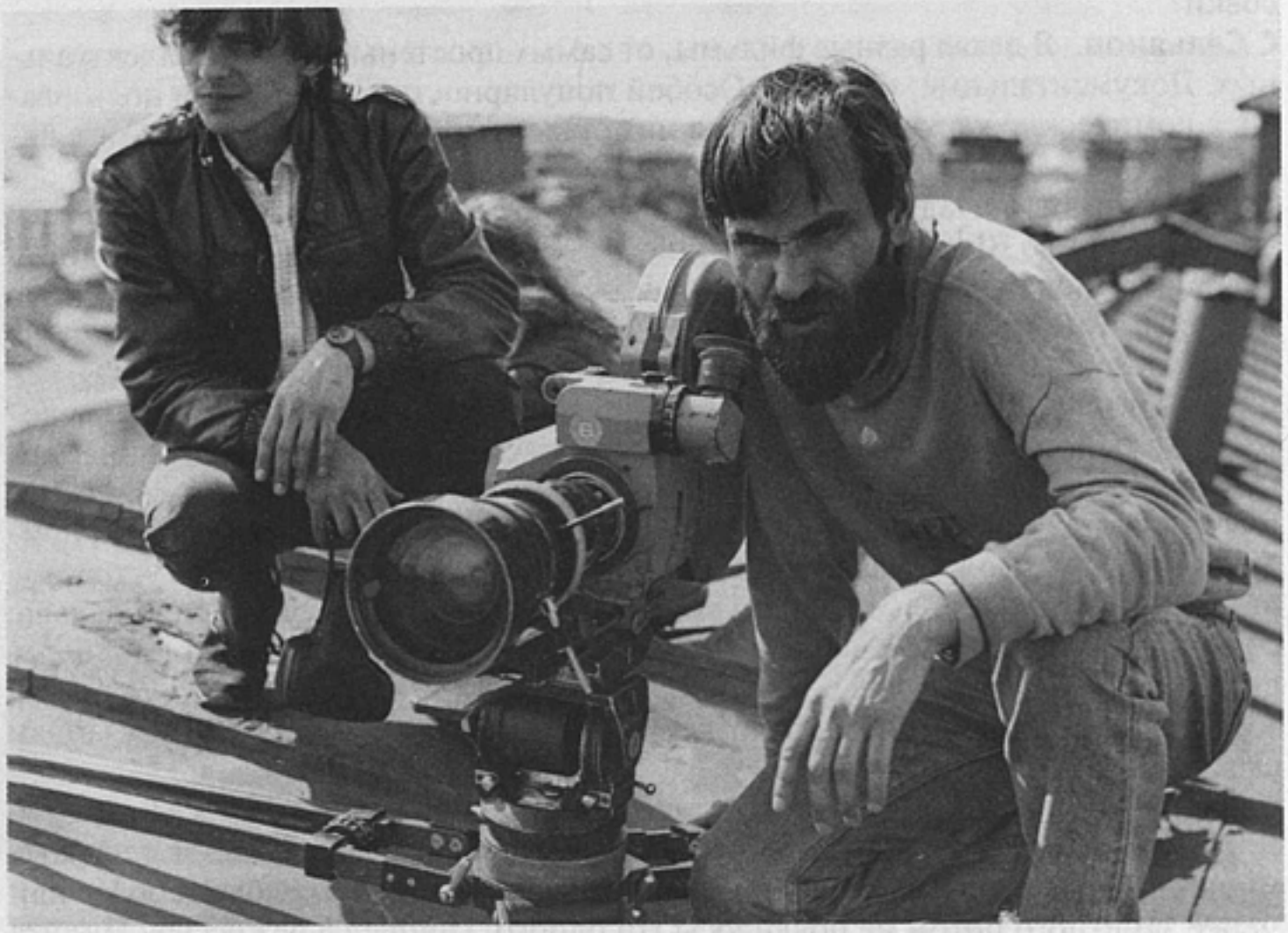
С.Сельянов. У меня есть какие-то свои представления о будущем мира, но это слишком долгий разговор. Распространяться об этом так, с ходу, не хочется. Но могу с сожалением сказать, что у нас, в том числе и среди интеллектуалов, существуют определенные стереотипы (в некоторой степени коммунистические) — убежденность в том, что общество развивается в направлении улучшения. Это не совсем так, но люди не хотят это понимать, не хотят принимать

предсказания о том, что XXI век ожидается более жестоким, чем XX. Наши люди предпочитают обманываться. Никто внутренне не готов к Апокалипсису (а он будет), хотя после 11 сентября многое в головах изменилось.

Я же всегда был за то, чтобы не выдавать желаемое за действительное, что для России (вспомним ту же русскую идею) вообще характерно. Ведь в России слово — как наркотик. В ней, к большому стыду, словам верят безоговорочно.

Т.Сергеева. Сейчас, кстати, вспомнили и о Боге...

С.Сельянов. Я придерживаюсь той точки зрения, что человек религию адапти-



С. Сельянов на съемках фильма «Духов день»

рует под себя, принимает ее в той редакции, в которой ему удобно. Религия связана с ментальностью народа. У русских праздничный, мечтательный, словесный вариант — православие. У католиков более плотский вариант христианства. А у протестантов упор делается на моменте личной ответственности. Если у католиков и православных есть определенная коллективность в общении с Богом, то протестанты разговаривают с Ним без посредников.

И не случайно православие распространено на Востоке, католичество на Западе и на юге, там, где тепло, где народ такой темпераментный, а протестантизм возник у людей эмоционально сдержанных, холодноватых, причем вместе с капитализмом. Люди, придумавшие капитализм, реформировали под себя и церковь. Эта географическая детерминированность говорит о многом.

Т.Сергеева. Я согласна, что мы больше всего верим словам. Но какова в таком случае роль кинематографа?

С.Сельянов. Терпеть не могу говорить о роли кинематографа, о роли искусства. Общий разговор, абсолютно бессмысленный, и я категорически против него. Хотя «против» — глупое слово. Ничего, конечно, я не против, просто не понимаю, почему люди любят упражняться в пустопорожних рассуждениях. Считаю подобные разговоры инфантильной болтовней. Ведь все на что-то оказывает влияние. И роль кинематографа в жизни людей такая же, как роль дерева, реки, здания, какого-то отдельного человека. Все взаимосвязано, все — единое органичное целое.

Ты глядишь на дерево: какую роль оно играет в твоей жизни? Это же не объяснить. Можно создать целую философию, глядя на него, а можно срубить его и сделать какую-то вещь... Цветок либо растет, либо вянет, ты можешь им любоваться, а можешь сорвать для букета. Вот и всё. Мир, хоть он и трагичен, устроен гармонично. Он такой, какой есть — живой, яркий и несправедливый. Да, надо признать: несправедливость — основа его развития. И никакой цели в нем нет, как нет и смысла.

И все мечтания просветителей, все их чудовищные утопии, в которые многие до сих пор искренне верят, на самом деле бред, который правители используют для манипулирования народами. Меня ужас охватывает, когда я читаю про все эти Города Солнца. Прекраснодушие гибельно. Одно дело — общественная практика, другое — жизнь. Разумеется, должна быть какая-то социальная регламентация, нужно подчиняться законам, но сама-то жизнь в законы не вписывается! Никакие законы не отменят голод. Насилие все равно никуда не денется. Так же, как и любовь. Мир стоит на любви и на страданиях, которые совсем не нарушают его гармонию.

Мы все время пытаемся создавать тонкую оболочку иллюзий, стремимся быть лучше, надеемся на что-то, но эта оболочка такая тонкая... Ты покупаешь красивую чашку, радуешься покупке, приносишь домой, одно неловкое движение — и она разбилась. Так и наши иллюзии в секунду могут быть развеяны. Это жизнь. И если уж интеллектуалы берутся оценивать что-то в жизни, они не должны быть возвышенными идиотами, полными радужных надежд. Пусть любят этот мир и страдают вместе с ним, а не уходят в иллюзии.

Т.Сергеева. Допустим, кино станет отражать неприукрашенную жизнь, но разве не может оно хоть немножко изменить мироощущение человека, сделать его лучше?

С.Сельянов. Я к мессианству отношусь отрицательно и считаю, что ставить такие задачи перед кинематографом гибельно. На человека, особенно молодого, воздействует все, что его окружает: красивый пейзаж, прочитанная книга, просмотренный фильм, драка, произошедшая на его глазах, отношения с мамой, отношения с подругой. Он, как губка, впитывает в себя всё. Эти впечатления и формируют его мироощущение. И нельзя сказать, что при этом кинематограф имеет особенное значение. Фильм — такой же объект, попавшийся на глаза, как увиденный цветок или мусорная куча. Одно впечатление из миллиона. Не больше и не меньше.

Все наши киноклассики — Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Вертов — занимались тем, что пытались изменить сознание человека, переустроить мир. И вот что интересно. Они создавали высокохудожественные произведения, но,

«Духов день», режиссер С.Сельянов

вопреки намерениям, социально-воспитательная функция их фильмов сейчас уже незаметна! Фильмы существуют независимо и воздействуют совсем не так, как задумывалось.

Т.Сергеева. Но разве плохо, когда в замысле присутствует стремление раскрыть в человеке что-то хорошее? Возьмите хоть проект ОРТ «Последний герой», который наиболее отчетливо сформулировал новую систему ценностей, внедряе-

мую в сознание масс: побеждает сильнейший, слабого оттолкни, упавшего «съешь», заработанные деньги ни с кем не дели... Честно говоря, мне страшновато смотреть подобные программы. Еще лет десять назад в аналогичном соревновании двух команд победу одержала бы более сплоченная, та, в которой люди протягивают друг другу руку помощи.

С.Сельянов. Думаю, что никто из телевизионщиков этим вопросом просто не задается. «Ноги» таких программ растут из рейтинга, то есть все диктуют деньги. Логика очень простая. Тот же «Последний герой», как известно, — один из самых успешных телевизионных продуктов в мире. Ага! Это нам подходит, да-

«День ангела», режиссеры С.Сельянов, Н.Макаров

вайте купим на него права. Покупают, делают свой вариант, и он тоже имеет успех. То, что у нас подобный проект работает, связано с природой человека вообще. Человек ведь все-таки животное, и для него свойственно то, о чем вы сказали, — стремление выжить, для чего можно оттолкнуть более слабого и даже убить его...

Как я к этому отношусь? Мне, как и многим, тоже хочется, чтобы все было хорошо, справедливо, без войн, без насилия, в атмосфере дружбы и любви. Но я очень хорошо понимаю, что в жизни все происходит по-другому. Надежды на лучшее вовсе не отменяют существующую реальность. И не стоит закрывать глаза на то, что война — естественное состояние человека, потому что биологического в человеке гораздо больше, чем нравственного. Повторю, мир несправедлив изначально, и эта несправедливость — основа его развития, суть его гармонии.

Т.Сергеева. Давайте от глобальных проблем вернемся к повседневным. Вас на «Киношоке» назвали лучшим продюсером. Признание к чему-то обязывает?

С.Сельянов. Не стоит придавать этому большого значения. Отношусь к подобным вещам с известной иронией, хотя, конечно, приятно и я благодарен организаторам фестиваля, отметившим нашу работу.

Т.Сергеева. Как вам удается так стабильно работать с вашими режиссерами? У студии «СТВ» одна удача за другой, практически нет провальных фильмов, не говоря уже о том, что нет средней, «серой» продукции.

С.Сельянов. Мы стараемся делать качественные фильмы, не все они кассовые. Работаем со всем спектром возможностей. Зрительское качественное кино — очень хорошо! Арт-кино — тоже хорошо! У нас есть фильмы, сделанные для кинематографистов, для экстремальных фестивалей. Они даже не доходят до ши-

рокого зрителя. И это нормально. Кстати, именно авторское кино я считаю основным направлением нашей деятельности. В нем гораздо больше того кинематографического вещества, которое нам так дорого, с которым хочется работать, «играть». И мы не Голливуд, у нас штучное производство, ручная работа. Мы делаем только то, что хочется!

Т.Сергеева. Два слова о «Брате-2». В нем довольно гротескно, я бы даже сказала, зло гротескно показаны украинцы и негры. Как же, интересно, фильм прошел на Украине, где так болезненно относятся ко всякому умалению национального достоинства?

С.Сельянов. Фильм имел хороший прокат, и отзывы были самые положительные.

Т.Сергеева. Вот чего я бы не смогла предположить!

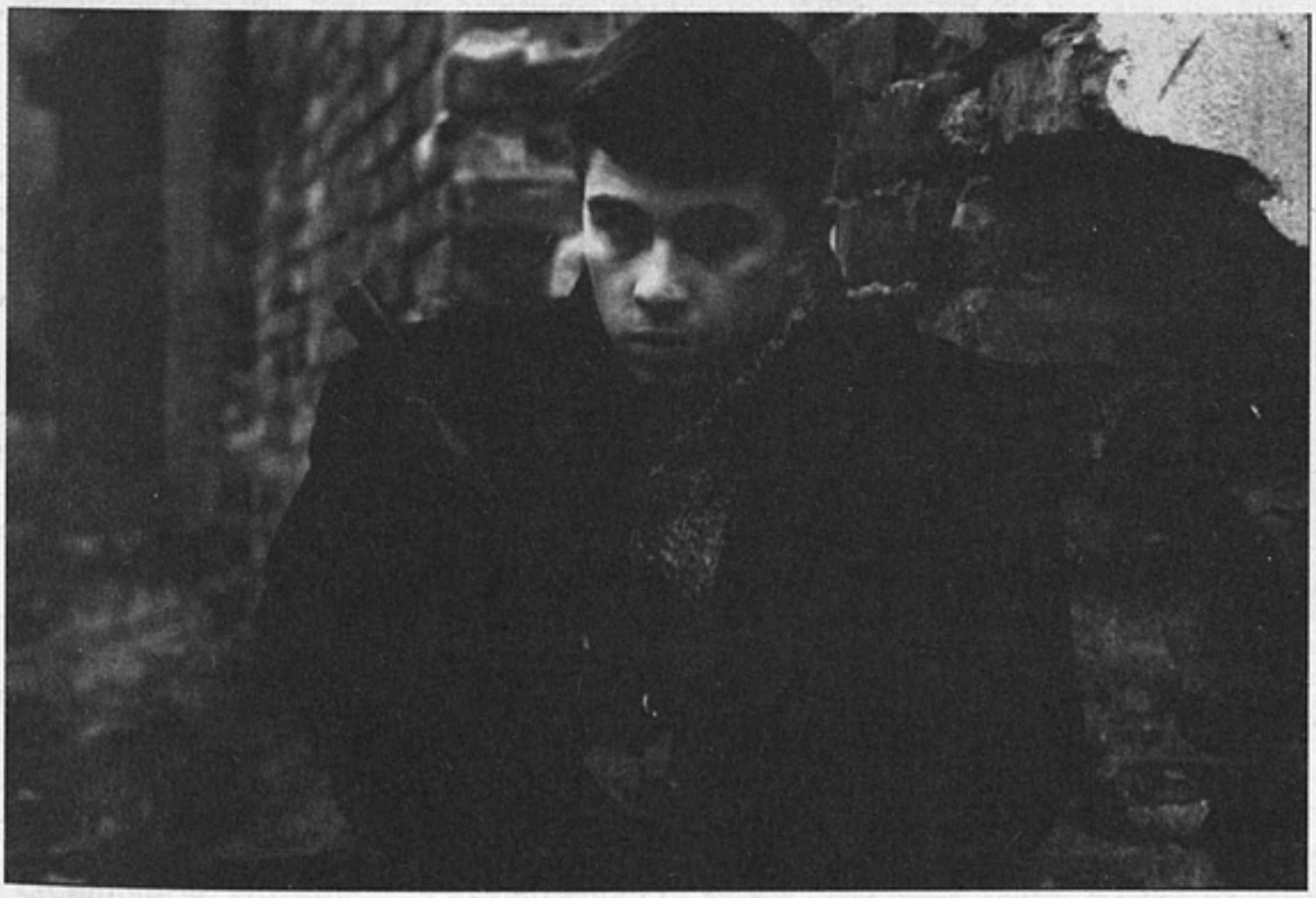
С.Сельянов. Но я говорю о зрительских отзывах, а не о критике. Я говорю только о том, как прошел фильм. Украинцы — нормальные люди, и, поняв, что мы не ставили задачу оскорбить Украину, они просто посмеялись над тем, что увидели в картине. Это же комедия! И зритель прекрасно понимает, что это кино, игра. Но журналисты, которых я считаю просто машинами для производства определенных текстов (причем все издания, как правило, преследуют вполне определенные коммерческие цели), так уж устроены, что обращают внимание на отдельные, не всегда важные моменты, которые можно использовать в политических, идеологических играх. Вот их и интересуют вопросы типа: «Почему высмеивается украинская мафия? Почему герой так много стреляет?»

Т.Сергеева. Ну, как раз вопрос о том, почему в фильме так много убийств, мне, например, не кажется праздным...

С.Сельянов. Отвечу словами Сергея Бодрова: «Тогда не надо показывать и программу «В мире животных». В ней постоянно одни животные убивают и едят других!»

Т.Сергеева. Кстати, о Бодрове. Интересно, чем вас так привлек его дебютный режиссерский проект «Сестры», что вы рискнули и дали ему возможность снять фильм?

С.Сельянов. Сергей человек состоявшийся, у него есть некий внутренний объем, есть свои принципы, которые я уважаю. Его успехи никогда не были случайными, он всегда работал очень точно. Я давно знал, что он хочет стать режиссером, и все равно для меня оказалось неожиданностью, когда он привез мне сценарий. Это было в июле. Я прочитал и спросил: «А когда ты хочешь снимать фильм?» Кино у нас сезонное, чуть промедлишь и уже работать не сможешь, в ноябре-то уже темно и холодно. Сережа напрягся и решительно сказал: «Сейчас!» Обычно ему не свойственна такая безапелляционность, и я понял, что он обязательно снимет хорошее кино, хотя и допускал, что могут быть какие-то профессиональные про-

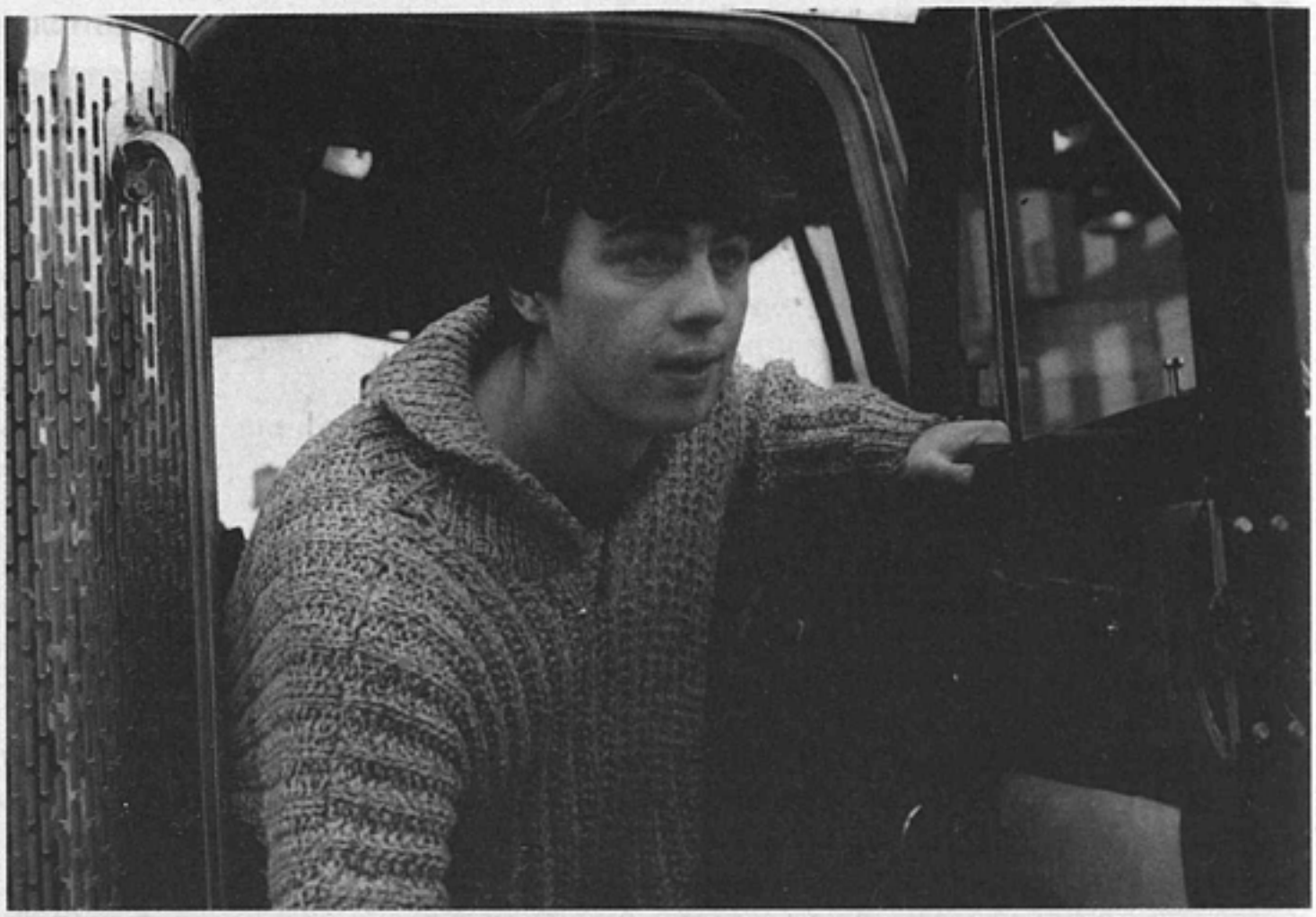


«Брат», режиссер А.Балабанов, продюсер С.Сельянов

счеты. Но тут он меня удивил — я даже предположить не мог, что это будет так грамотно, так качественно сделано. «Сестры» — высокопрофессиональный фильм, иным моим коллегам и критикам увидеть это мешает некая психологическая пелена, сам факт, что это дебют успешного мальчика. А ведь сейчас в России только максимум пять режиссеров могут так исключительно профессионально делать кино. Казалось бы, чего там особенного? А поди сделай так!

Т.Сергеева. Бодров продолжает работать с вами?

С.Сельянов. Сейчас Сергей снимается в фильме Бодрова-старшего «Медвежий



«Брат-2», режиссер А.Балабанов, продюсер С.Сельянов

поцелуй» (производство «Пандоры» при участии «СТВ»). Это такая цирковая история, действие происходит в четырех странах: в России, Швеции, Германии и Испании. Кроме того, он снялся в новом фильме Алексея Балабанова «Война».

Т.Сергеева. А как вы вообще работаете с режиссерами? Не проявляется ли у вас в отношениях с ними желание настоять на своем ви́дении материала, вмешаться в чужой творческий процесс?

С.Сельянов. Разумеется, мы стараемся, чтобы витал дух сотрудничества. В какой-то степени это получается. Есть люди, которые считают, что они все знают, и стремятся это свое знание навязать другим. Я так не могу, конфликтные отношения не люблю и предпочитаю совместную дружескую работу.

Т.Сергеева. О цензуре в вашей студии не вспоминают?

С.Сельянов. Не путайте определения! Цензура — это идеологический институт, когда кто-то, не имеющий абсолютно никакого отношения к фильму, в жестком режиме требует каких-то изменений или даже вносит их сам. Вот это цензура. То же, что происходит с произведением в процессе совместной работы, цензурой не является.

Т.Сергеева. Есть ли для вас, как для продюсера, запретные темы?

С.Сельянов. Во-первых, фильмы делает режиссер, и я, вступая в сотрудничество с ним, примерно представляю, что он хочет. Читаю сценарий и понимаю, что увижу потом на экране. Мне должно быть интересно с этим человеком работать, это главное. А если неинтересно, то и не берусь за проект. Зачем тратить часть своей жизни и свои деньги на то, что не мое?

Т.Сергеева. Были ли проекты, от которых вы отказывались, уже начав над ними работать?

С.Сельянов. Конечно, были. Вернее, были проекты, от которых я отказывался в самом начале. Так мы расстались с Олегом Коваловым, который хотел снимать «Темную ночь». Почему? Когда мы с ним разговаривали, предполагалось одно кино, а когда он нашел главную актрису, Ларису Жаркову, и сделал пробы, стало ясно, что кино будет совершенно другое.

Но я не просто отказался от проекта, а постарался найти для него другую студию, переговорил с руководством «Ленфильма», и «Ленфильм» помог Олегу довести фильм до конца. Мы передали «Ленфильму» те деньги, которые до того успели найти для производства «Темной ночи», в частности некоторые зарубежные гранты.

Т.Сергеева. Что же такого вы увидели в пробах, что решили расстаться с Олегом?

С.Сельянов. Какое это сейчас имеет значение? Важно, что я немножко не угадал на этапе переговоров. Это моя ошибка.

Т.Сергеева. Но недаром же говорят, что хозяин — барин! Неужели вы не могли как-то скорректировать работу режиссера? Тем более что вы сами сказали о совместной работе над проектом.

С.Сельянов. Авторский фильм делает только режиссер. Это надо понимать. Я не поддерживаю все эти разговоры о продюсерском кино, в котором режиссер является послушным исполнителем продюсерского замысла. И не буду никогда режиссеру навязывать свое ви́дение будущего фильма. Повторю еще раз: авторский фильм делает режиссер. Продюсер может придумывать проекты и привлекать для них режиссеров только в зоне зрительского кино. А в авторском кинематографе активное вмешательство продюсера ненормально. Сами слова «авторский кинематограф», «автор» предполагают Автора, а не послушного исполнителя.

Мне недавно позвонили из одной фирмы, сказали, что у них есть деньги, и спросили, не смог бы я им помочь сделать фильм, конечно, зрительский, с острым сюжетом и в то же время культовый, да еще, чтобы он был успешным на фестивалях!

Но у нас продюсер сможет делать фильм только тогда, когда будут условия, база для продюсерского кинематографа. Тогда появится и какой-то инструментарий, позволяющий прогнозировать тот же зрительский успех. И продюсер сможет диктовать режиссеру, что тот должен снимать. Пока же в нашей стране таких условий нет. И сейчас задача для меня формулируется по-другому: есть конкретный замысел, который мне понравился, нужно воплотить его максимально успешно, оценить его зрительский потенциал и постараться, чтобы зрительский успех из потенциального стал реальным.

«Сестры», режиссер С.Бодров-мл., продюсер С.Сельянов

Т.Сергеева. И часто фильмы студии «СТВ» имеют хорошую прибыль?

С.Сельянов. Некоторые фильмы нашей студии, действительно, неубыточны. Но арт-фильмы вполне могут быть убыточны (хотя это не совсем хорошо).

Т.Сергеева. И что же в нынешней ситуации вы считаете главным для себя как для продюсера?

С.Сельянов. Правильный выбор проекта, режиссера и так далее. Я даже ничего

не подсчитываю, просто интуитивно понимаю — смогу или не смогу работать с этим режиссером над проектом.

Думаю, и в дальнейшем самым важным останется выбор: угадал ты или не угадал. Точно так же и режиссеру важно правильно выбрать актера. Если он сделал точный выбор, то уже не важно, сыграет потом этот актер чуть лучше или чуть хуже. Фильм все равно будет хороший. Если же не угадал, то, хоть умри, все равно останется некий внутренний изъян, который преодолеть невозможно.

Т.Сергеева. Ваш самый любимый проект?

«Ехали два шофера», режиссер А.Котт, продюсер С.Сельянов

С.Сельянов. Никогда не думал об этом.

Т.Сергеева. А самый трудный?

С.Сельянов. Каждый новый фильм для меня по-своему труден. Всегда все происходит как будто в первый раз. Мы боремся за помещение, за площадку, работаем на фондовом рынке, что для нас просто необходимо. Очень активно занимаемся финансовыми проблемами. Ничего не поделаешь — это мой бизнес. При этом важно ни в коем случае не подсаживаться на иглу бюджетного финансирования. Если ты ничего не умеешь, кроме того чтобы производить картины за счет бюджета, то это ненадолго. Вообще, лучшие деньги в кино те, которые получены от реализации фильмов.

Т.Сергеева. Свои фильмы прокатываете сами?

С.Сельянов. Когда как. По прокату большей части наших картин мы работаем с Раисой Фоминой («Интерсинема Арт»). Это нормально — отдавать прокат в другие руки. По ряду причин, в том числе потому, что это очень маленький оборот, приходится бороться за каждую копейку.

Но в целом говорить о прокате особо не приходится. Он в России, собственно, появился недавно. Например, первый фильм «СТВ», собиравший полные залы в кинотеатре «Пушкинский», это «Особенности национальной рыбалки». «Брат» показывался изредка, да и то в маленьких залах. Правда, он успешно продавался на видео. А затем хорошо в прокате прошли наши «Брат-2» и «Сестры».

Т.Сергеева. А что касается раскрутки?

С.Сельянов. Стараемся ею тоже сами заниматься. У нас ведь нет специалистов в этой области, гораздо эффективнее получится, если сам ею займешься!

Т.Сергеева. Круг ваших профессиональных интересов необычайно широк. Стремитесь создать суперстудию?

С.Сельянов. Я работаю над фильмами не для чего-то, а просто потому, что мне это нравится, мне этим хочется заниматься.

Т.Сергеева. Сегодня хочется одно, завтра другое?

С.Сельянов. Нет, мне одновременно хочется и то, и другое, и третье. Вокруг так много интересного!

Т.Сергеева. Кроме кино это, наверное, театр, литература, да? Или что-то еще?

С.Сельянов. В моей жизни осталось в основном одно кино. Но могу и музыку послушать (освободить душу от всего), и книжку почитать. Могу и фильмы посмотреть. Хотя, конечно, скорее буду заниматься собственным проектом, чем смотреть чужое кино. Времени часто нет. И если оно вдруг появится, я лучше еще один проект запущу. Такой простой житейский выбор. В сутках ведь всего 24 часа.

Т.Сергеева. В юности вы были киноманом. Что-то из увиденного осталось с вами на всю жизнь? Кумиры не изменились?

С.Сельянов. На этот вопрос я уже не раз отвечал. Моим кумиром в юности был и остается им до сих пор Чаплин. Вообще, для меня кинематограф — это маленькая фигурка Чаплина. Оборачиваюсь назад и вижу его фигурку на черно-белом экране. В этом весь XX век. Чарли близок любому человеку. Но, что характерно, в кинематографе Чаплина мало собственно кинематографического, он статичен, очень прост. Я люблю именно кинематографические, специфические вещи в кино — интересный монтаж, изображение. У Чаплина ничего этого фактически нет. Но в его фильмах есть что-то очень для меня важное. То, чего не найти в самых эстетских картинах. В авторском кино самое главное — создание своего собственного мира. И создание образа мира. К этому больше нечего добавить!

Т.Сергеева. Сняв всего три художественных фильма — «День ангела», «Духов день», «Время печали еще не пришло», — вы заявили о себе как о режиссере ярком и странном, стоящем особняком в нашем кино. Какой образ мира вы пытались создавать в вашем кинематографе?

С.Сельянов. Я уже и не помню... Хотелось с мифами нашими поработать. Это было интересно. Наша страна — страна красивых мифов. А вообще кинематограф — это чувственное дело. Не объяснить, почему тебя заводит конкретная тема. Заводит, и всё! Высекается какая-то искра, и ты делаешь именно этот фильм, а не другой, не думая, получится у тебя или не получится. Тебе самому интересно, и это главное. Может, будет интересно и зрителю.

Т.Сергеева. Почему же вы больше не снимаете?

С.Сельянов. Потому что не хочу! Я раб своих желаний. Хочу — снимаю, хочу — не снимаю.

Т.Сергеева. Не хотите — не снимаете, это могу понять, но почему вы, успешно занимаясь раскруткой чужих картин, не пытаетесь создать вашим фильмам долгую экранную жизнь? Что-то не вспомню ваших ретроспектив.

С.Сельянов. Ну почему? По телевизору мои фильмы время от времени показывают. А ретроспективы... Кому это нужно? Можно подумать, у нас так развит кинематографический рынок! Вот когда найдется достаточное количество зрителей, готовых смотреть старые фильмы, тогда стоит говорить о ретроспективах. Раскручивать надо не старые, а новые проекты. Фильм ведь активно живет год-два, а потом его забывают или он остается востребован только на видео. Видеокассеты продаются лет пять примерно в одном и том же объеме.

Т.Сергеева. Несколько лет назад вы сказали, что кинематограф — это компенсация человеку за утраченный рай детства.

С.Сельянов. Да, в переносном смысле это так, хотя на самом деле рай и ад находятся в другом пространстве, в земной жизни у человека их быть не может. Но аллегорически детство можно назвать раем, вернее, Божественным даром, единственным безусловным даром, который при рождении получают все люди. Потом же все складывается у всех по-разному.

Т.Сергеева. И что ведет по жизни вас? Что кажется самым важным?

С.Сельянов. Хочется все-таки достичь утраченной цельности восприятия мира и самой жизни. В ней ведь нет иерархии: это, мол, самое важное, то второстепенное... В ней все важно, все ценно. Но об этом я вам уже говорил...

«Река»,
режиссер А.Балабанов

Премьера фильма состоялась на фестивале архивного кино в Белых Столбах

ЗОЯ КОШЕЛЕВА

Без купюр

БЕЛЫЕ СТОЛБЫ-2002

ГОСФИЛЬМОФОНД РОССИИ

В романе «Собор Парижской Богоматери» Виктор Гюго писал, что в средневековой Европе книгопечатание вытеснило архитектуру — важнейший источник познания и хранительницу культурных традиций. В XX веке книгопечатание было потеснено кинематографом — в том смысле, что движущееся изображение разделило с печатным словом ответственность за судьбы мира. Исторический дискурс теперь уже невозможно осмыслить вне языка киноискусства. Обращение к истории кинематографа позволяет приблизиться к пониманию метаморфоз человеческого сознания. Брожение умов, духовные искания, глобальные изменения миропорядка, войны и катастрофы — все это запечатлено на кинопленке. Поэтому фестиваль архивного кино в Белых Столбах — событие не только кинематографическое, но и историко-культурологическое. И, видимо, чтобы не утонуть в этом море архивного материала, приоритеты тематических направлений каждый раз устроителями фестиваля отчетливо определяются. В этом году самым значительным по количеству представленных картин был тематический цикл «Конфронтация», разделенный на две части: «Расовые проблемы» и «В поисках сексуальной толерантности — начало». Надо сказать, что авторы второго и, очевидно, долгосрочного проекта явно имели в виду не терпимость друг к другу, а толерантное отношение к бисексуалам и гомосексуалистам. Если в предыдущем году «Конфронтацию» можно было определить как поиск неожиданных контекстуальных сближений в фильмах режиссеров, придерживающихся разных идеологических концепций и мифологем (в частности, коммунистической и антикоммунистической «расшифровки мира»), то контрапунктом программы этого года стало противопоставление культуры как системы устойчивых представлений о духовных ценностях, о путях развития отдельной личности и человеческого общества в целом и цивилизации, идейный стержень которой — социальная комфортность, защищенность, облегчение не только материальной, но и моральной стороны жизни. Изменение общественного мнения по отношению к проблеме гомосексуализма под

давлением принципов, провозглашенных цивилизацией, становится совершенно очевидным, если сравнить достаточно робкую попытку Рихарда Освальда в фильме «Иначе, чем другие» (1919) показать личностную драму героя, неразрешимую без поддержки общества, и фильм Уильяма Уайлера «Громкий шепот. Детский час» (1961), в котором чувства героини Ширли Мак-Лейн к своей подруге (Одри Хепбёрн) рассматриваются как любовная трагедия, такая же почеловечески естественная, как и любая другая.

На протяжении XX века европейская цивилизация, стремясь к единому стандарту жизненных ценностей для всего мира, неоднократно вступала в конфликт с национальными культурными традициями. Конфронтация как неизбежное следствие противоречий между цивилизованным и нецивилизованным миром естественным образом усугубляет расовые проблемы.

В рамках тематического цикла «Расовые проблемы» на фестивале был показан скандально известный документальный фильм Гуальтьеро Якопетти «Прощай, Африка!» (1965) — об африканских странах, освободившихся от колониальной зависимости и пытающихся построить собственные государства, отвергнув пути, которые предлагает западная цивилизация. Кадры картины повергают в шок: реки крови, жестокие культовые убийства, взаимное истребление разных племен, бессмысленное уничтожение природы. Вывод напрашивается сам собой — без западной цивилизации африканцы жить не сумеют, эту кровь смогут остановить только пришельцы из западного мира, представители «высшей» расы. Режиссер явно ощущает на своих плечах киплинговское «бремя белого человека». Об этом же «тяжком бремени» и пропагандистский нацистский фильм Г.Бок-Штибера «Жертва прошлого» (1933), доходчиво и убедительно объясняющий, что психически больные люди губят нацию и подрывают мощь государства.

Конечно, подобного рода фильмы вызывают неоднозначную реакцию у зрителей. Наверное, поэтому на этом фестивале каждый день проводятся дискуссии, круглые столы, на которых обсуждается просмотренный киноматериал.

Руководствуясь принципом, что история кино должна быть осмыслена в отсутствие какой бы то ни было селекции, без купюр, авторы программы «Великие столетия» представили неизвестные и наименее удачные картины юбиляров — звезд мирового кинематографа. Картина великого Бориса Барнета «Новгородцы (Славный малый)» (1942) не была выпущена на экран и не упомянута ни в одном русскоязычном кинематографическом справочнике. Идейно незначительной была признана наивная военная романтика картины о совместном подвиге советского партизана и французского летчика. И действительно, трудно поверить, что «Новгородцев» снял автор фильмов «Девушка с коробкой», «Дом на Трубной», «Окраина». Картина Григория Александрова с участием Любови Орловой «Одна семья» (1943) была запрещена цензурой по исключительному для тех времен поводу — ввиду очевидной художественной несостоятельности.

Вне привычного для ее имени идеологического контекста появилась на фестивальном экране и Лени Рифеншталь. Ее режиссерский дебют — романтическая мелодрама «Голубой свет» (1932), в которой она же исполнила главную роль девушки-колдуньи, — абсолютно далек от политики. Если, конечно, не учитывать того обстоятельства, что этот фильм очень любил Гитлер, благодаря чему Рифеншталь и получила предложение снимать съезд нацистской партии. А столетний юбилей великого теоретика и практика итальянского кинематографа Чезаре Дзаваттини был отмечен показом в своем роде уникального кинопроизведения — документально-художественного киноальманаха «Любовь в городе» (1953). На его съемки Дзаваттини удалось собрать многих знаменитых итальянских режиссеров — Карло Лидзани, Дино Ризи, Федерико Феллини, Микеланджело Антониони.

Реализуя свою главную задачу — реконструкцию исторического прошлого кинематографа — устроители фестиваля проводят и премьерные показы. В этом году Алексей Балабанов привез материалы неоконченной картины «Река» (проект был закрыт после гибели исполнительницы главной роли Туйары Свинобоевой). В основу сценария положена повесть польского писателя конца XIX века В.Серашевского «Предел скорби». Герои фильма — прокаженные, изгнан-

ные из «большого мира», обреченные на одиночество и нищету. Условность и мифологичность происходящего оказываются органичными для аутентичной этнореальности жизни якутов. Согласно якутской мифологии верховное божество Юрюнг Айы Тойон создал людей в виде каменных статуй, совершенных в своей внутренней и внешней красоте. Но злой дух испачкал эти прекрасные статуи нечистотами, и Юрюнг вывернул их наизнанку. С тех пор люди внутри полны «грязи» и вынуждены постоянно бороться с собственными пороками, что и определяет трагическое течение человеческой жизни. Одержимая страстной любовью героиня балабановской картины, не в силах вынести счастья соперницы, решается на убийство.

Одной из документальных премьер фестиваля стало видеоэссе Петра Шепотинника «Балабанов на войне». Этот фильм — серьезный разговор о чеченской войне, о тех насущных, но чрезвычайно взрывоопасных проблемах, которые обычно остаются в зоне умолчания. Балабанов видит в чеченцах *других*, людей с другой психологией, с другими традициями, он не воспринимает их ни как жертв, ни как героев, не считает их ни хорошими, ни плохими, просто они не такие, как мы. И в признании этого нет ни ксенофобии, ни расизма, а есть желание заглянуть в глаза правде, чтобы действительно понять, что происходит. Ведь идет война, а на войне как на войне. Выбирать не приходится: они — враги.

На фестивале была еще одна архивная премьера — картина итальянского режиссера Ренато Кастеллани «Выстрел» (1942) — экранизация одноименной пушкинской повести. Фильм прочитывается как важный сегодня опыт адаптации чужой культурной традиции. Казалось бы, потоки бурного итальянского темперамента способны растворить даже фабулу пушкинского «Выстрела». Но существенно, что картина поставлена в фашистской Италии, и обращение именно в этот момент к Пушкину становится проявлением созвучной российскому духу «тайной свободы», о которой писал Блок.

Фестиваль «Белые Столбы» — это своего рода киноведческая лаборатория. В бурном потоке киносмотров, суть которых, как правило, заключается в разного рода сенсациях, триумфах, скандалах, фестиваль архивного кино — явление уникальное. Он не раздает призы, не расставляет кинематографистов на иерархической лестнице славы, его задача — сохранение культурной памяти, восстановление утраченных или забытых звеньев в истории кинематографа, для которой важно и значимо все, что снято на пленку. Именно поэтому составители программы включают в нее картины и киноматериалы, оставшиеся в силу различных обстоятельств вне поля зрения как современников, так и потомков. Такая позиция гармонично сочетается с формулой Анри Ланглуа, ставшей фестивальным девизом: «Все фильмы рождаются свободными и равными».

Старый замысел

Стало уже традицией накануне открытия ежегодного фестиваля архивного кино «Белые Столбы» обращаться к ведущим режиссерам отечественного кино с рядом вопросов по тем или иным проблемам. Тема этого года — «Непоставленный фильм». В истории кино осталось много задуманных и непоставленных картин. Сергей Эйзенштейн не создал фильм о Ферганском канале, Александр Довженко не экранизировал «Тараса Бульбу», Карл Теодор Дрейер не перенес на экран жизнеописание Иисуса Христа, Лукино Висконти не снял Брижит Бардо в роли Одетты Сван, а Глеб Панфилов — Инну Чурикову в большой ленте о Жанне д`Арк. Подобных примеров великое множество. Мы предложили нескольким режиссерам рассказать о тех кинозамыслах, которые так и остались неосуществленными.

Вадим Абдрашитов

У меня — стучу по дереву! — не было замысла, отложенного навсегда по тем или иным причинам. Практически все, что хотел, я снимал. Во ВГИКе мне предложили защищать диплом курсовой работой «Остановите Потапова». Зато потом очень долго искал сценарий для полнометражного дебютного фильма. Это был тяжелый год, самое время снимать, а я сижу без работы, без зарплаты. В конце концов один сценарий мне понравился — автором оказался Александр Миндадзе. Так началось наше сотрудничество. После первого фильма все, что задумывали, нам удавалось осуществить, хотя, случалось, откладывали сценарии на год, на два.

Так в свое время отложили «Парад планет», который собирались снимать после «Охоты на лис». Помешало, как ни странно, то, что началась советско-афганская война. Цензоры сказали: «Не надо, сейчас не время». Но через два года мы к этому замыслу вернулись.

Есть поговорка: «Охота пуще неволи». Когда очень чего-то хочется, главное — желание. Кино снимать — дело трудное, и если нет большого желания и готовности все преодолеть, то лучше не браться. Мы с Миндадзе работать хотели. И даже когда нам говорили, что совершенно невозможно запуститься с таким сценарием, как, например, «Остановился поезд», все равно стояли на своем. В результате благодаря Господу, обстоятельствам, людям, помогавшим нам, мы все же запускались. И так было каждый раз — с чрезвычайным трудом пробивали сценарии и сами картины, просто особо об этом не рассказывали, потому что считали (да и до сих пор считаем), что «пробивание» сценария, борьба с редактурой, прохождение цензуры — это неизбежные этапы работы над фильмом, иногда растягивающиеся на много месяцев, как это было с «Парадом планет». Очень долго сдавали мы и «Охоту на лис», с которой имели достаточно неприятностей, весьма серьезных. Но ее спасли. И это — тоже работа над картиной.

А сейчас нам пришлось отложить (непонятно, на какой срок) последний наш замысел — большой фильм под названием «Другие времена», технологически чрезвычайно сложный. Он требует больше денег, чем мы предполагали. Жаль, если его так и не удастся снять. И тревожно, если это не случайность...

Георгий Данелия

Интересно, что во ВГИКе для диплома я хотел взять «Русский характер» Алексея Толстого, лет через пятнадцать собрался ставить «Преступление и наказа-

ние», потом «Хаджи-Мурата». Но каждый раз что-нибудь мешало мне делать драматические вещи. «Преступление и наказание» даже утвердили в Госкино, но все решил случай. Как-то в Болшево я сидел в холле, читал Достоевского, в это время мимо проходил Лева Кулиджанов, увидел у меня в руках книгу, спросил, что читаю. Ответил, что «Преступление и наказание», что собираюсь снимать. Лева очень огорчился, сказал, что всю жизнь мечтает экранизировать этот роман. А у меня, может быть, оттого, что я в этом материале «варился», жил в мире Достоевского, было тогда очень тяжело на душе, настроение хуже некуда. Наверное, поэтому, услышав слова Левы, я вздохнул с облегчением: «Так снимай!»

И надо сказать, теперь ничуть об этом не жалею! Сама судьба все время распоряжалась так, чтобы я снимал именно то, что снимаю. Помню, как умный критик Маша Шатерникова, когда узнала, что я хочу экранизировать «Поединок», сказала: «Я очень расстроена. Ты, конечно, сделаешь хорошую картину, может быть, даже очень хорошую, но «Поединок» так же хорошо сняли бы и Климов, и Панфилов, а такие фильмы, как «Я шагаю по Москве», «Не горюй!» и «Мимино» можешь делать только ты.

Единственное, о чем жалею, — я не экранизировал «12 стульев», как собирался после «Я шагаю по Москве». Остапа должен был играть Владимир Басов. Фильм даже закрепили за мной, но что-то не сложилось, и меня уговорили отложить съемки. И, как часто бывает, со временем к замыслу остываешь, азарт проходит, возвращаться к неосуществленным планам уже не хочется. И через семь лет я отдал свою заявку Гайдаю. Но до сих пор уверен, что молодой Басов сыграл бы блестяще! Он тоже жалел, что не сыграл Бендера. Это мог бы быть очень смешной фильм.

Лев Кулиджанов

Я стал вспоминать, какие из замыслов не удалось осуществить, и вдруг оказалось, что их было очень, очень много! Первый относится к моей совместной работе с Яшей Сегелем. Какой же это был год? Наверное, 1957-й.

Мы написали либретто сценария «Париж, ты помнишь?» — историю любви русской девушки (думали, что ее сыграет Ирина Радченко) и молодого француза, которые познакомились в концлагере, бежали из него с группой других заключенных и в конце концов остались одни. Мы напридумывали Бог знает что. Скрываясь от всех, наши герои шли через какую-то европейскую страну (сейчас уже не помню, какую), их где-то приютили, а потом кончилась война, и они расстались. Девушка вернулась в Советский Союз, молодой человек во Францию. В финале, спустя годы, героиня, уже доктор наук, приезжала в командировку в Париж и находила там своего любимого.

По поводу этого замысла мы специально встречались с Жоржем Садулем и Луи Дакеном. В результате ничего у нас так и не вышло, но, видимо, сюжет носился в воздухе — позже я не раз видел фильмы с похожими историями. И почему-то не особенно жаль, что не снял «Париж», гораздо больше жалею о другом замысле. После «Отчего дома» я вместе с Будимиром Метальниковым написал что-то вроде сценария, который назывался «Повесть о матери», — историю женщины, счастливой матери двух маленьких детей, которая отвозит их к бабушке в деревню, так как собирается с мужем в отпуск в Крым. Но начинается война, мужа забирают в армию, и она, проводив его, бросается за детьми. Едет на запад, а навстречу ей откатывается Красная Армия. В пути все время что-то происходит: то последний поезд уходит, то еще что-то, и когда наконец она добирается до деревни, то никого не находит — одно пепелище. Все дальнейшее — поиски ребят. Ей помогают люди, мешают разные обстоятельства. Война! И еще нашу героиню мучают видения: стоит ей закрыть глаза, как перед ней возникают картины мирной жизни, ее маленькие дети. Завершается все тем, что в одной из деревень она находит на пожарище двух малышей, бежит к ним и вдруг видит, что это чужие! А девочка уже «узнала» в ней маму и тянется к ней. Мальчик-то все понимает, но не спорит с сестрой. И женщина принимает чужих потерявшихся детей, как своих. Вот такой финал.

«Забодали» сценарий еще на студии. Восстала редактура. Видения им

страшно не нравились (позже, когда я впервые смотрел «Иваново детство», я невольно вспомнил свою «Повесть о матери»). А тогда редакторы все раскритиковали — то не так, это не так. Фильм не состоялся. И так мне сейчас жаль, что я не поставил его!

Потом мы взялись с Валей Ежовым за сценарий «Генерал Лукьянов» (предполагалось, что генерала сыграет Сергей Лукьянов, замечательный актер, милый, хороший человек). Советский солдат в Германии влюбился в девушку-немку. Его «застукали», по приказу он подлежал расстрелу, но вмешался генерал Лукьянов, хотя прекрасно понимал, что спасает солдата ценой собственной карьеры. Так и произошло — его арестовали, разжаловали, зато мальчишка остался жив.

Почему сценарий в результате не состоялся, честно говоря, уже не помню. Позже Валя на этот сюжет написал пьесу, она шла во МХАТе.

А после фильма «Когда деревья были большими» мы с Колей Фигуровским стали обдумывать «Тиля Уленшпигеля». Сценарий так и не собрались писать, но придумали много чего. До сих пор помню финал: простор, Тиль и Неле идут по краю необозримого поля, а вдали едет вполне современный поезд. Эта история вечна.

Казнь Клааса

Разбросанные в беспорядке вещи освещены тревожным вечерним светом. Обезумевшая от горя Сооткин мечется от окна к запертой двери. У стены, сжав кулаки, стиснув зубы, стоит Тиль.

С о о т к и н. Муж мой, мой бедный муж... за что они мучают тебя? За что? Где король Филипп? Я бы пошла к нему, и он бы помиловал тебя.

Т и л ь. Король получает наследство после мучеников.

С о о т к и н. О бедный мой муж! Чем мы так согрешили? Мы жили тихо, мирно, честно, ты, Господи, видишь. Мы вставали до рассвета, чтобы трудиться, и вечером ели хлеб наш, вознося тебе благодарность... Я пойду к королю и разорву его моими ногтями.

На башне ударил колокол. Сооткин бросилась к окну. Тиль удержал ее.

С о о т к и н. Вот... Ведут его... Разобью эти проклятые оковы... Проклятье доносчику...

Т и л ь. Он умрет нехорошей смертью.

С о о т к и н (*с ужасом*). Дым...

Она шарахнулась от окна и уткнулась лицом в грудь Тиля. С колокольни несется погребальный звон, за окном видны отблески пламени, взвивающегося над крышами, гудит толпа вдалеке.

С о о т к и н (*в изнеможении*). Огонь... будь проклят Филипп палач.

Вдалеке слышен приглушенный крик Клааса.

С о о т к и н. Ты слышишь?

Т и л ь. Слышу.

С о о т к и н. Он пошел к праведникам. (*Сооткин бросилась на колени и, сдерживая рыдания, принялась истово молиться, потом обернулась к Тилю и протянула ему четки.) **Молись, сын мой.**

Т и л ь (*отклонив материнскую руку с четками). **Не буду. Они ведь освящены папой, будь проклят он в своем Вавилоне. Мое дело месть — месть палачам моей родины, палачам моего отца. Встань, мать.**

С о о т к и н (*вскочила с колен*). О Тиль, они и тебя сожгут...

Т и л ь. Я не горю в огне.

Лев Кулиджанов. Из сценария «Тиль Уленшпигель»

Я «Тиля Уленшпигеля» любил с детства. Еще во ВГИКе пробовал ставить его на площадке. Маренков играл Клааса, Вадик Захарченко — Тиля, Нина Меньшикова — Неле. Но получилось, кажется, не очень удачно. Герасимов совершенно справедливо ругал мое режиссерское решение за то, что я придавал всему некую картинность. Тиль стоял, расставив ноги и раскинув руки, другие актеры жестикулировали. Все было не «по школе». Но Герасимов ругать меня ругал, а пятерку все-таки поставил!

Такой интерес к «Тилю» объяснялся, видимо, тем, что трагедия Тиля в то время была особенно понятна. Меня она тоже коснулась — я ведь был сыном «врагов народа». Родителей в 37-м репрессировали, мать потом вернулась, отец — нет.

Кстати, во ВГИКе меня едва не отчислили с первого курса за постановку на площадке «Казаков» — это был немыслимый ком ерунды. Разумеется, крайне неосторожно было сразу брать такой сложнейший материал. Теперь-то я понимаю, что «Казаки» вообще не для кино. А тогда спас меня «Хаджи-Мурат», сцены из которого я поставил после «Казаков», и меня во ВГИКе оставили, хотя потом неоднократно и по разным поводам пытались отчислить. Помню, заведующая учебной частью как-то возмутилась: «О Господи! Этот Кулиджанов так и окончит институт в отчисленном состоянии!»

К «Хаджи-Мурату» я собирался вернуться позже, но все откладывал, а потом узнал, что его решил ставить Гия Данелия в студии Григория Чухрая (сценарий он написал вместе с Расулом Гамзатовым). И Гия попросил меня уступить ему, напомнив, как в свое время уступил мне. Я не стал спорить.

А знаете, в чем мне уступил Данелия? Я долгие годы не решался ставить «Преступление и наказание». Помог случай. Однажды приехал в Болшево, и первым, кого встретил, был Гия с книгой в руках. Я спросил, что это он читает. «Преступление и наказание». Думаю, не поставить ли мне?»

Представляете? «Не поставить ли мне?» А я-то столько лет мечтал о Достоевском! Конечно, тут же стал просить его отказаться и, получив согласие, поехал в Госкино подавать заявку. Сразу же выяснилось, что есть еще желающие, от Володи Венгерова до Георгия Товстоногова. Все мне стали звонить, спрашивать, действительно ли буду экранизировать Достоевского, может, передумаю?

После «Преступления и наказания» я хотел ставить «Село Степанчиково» со Смоктуновским в роли Фомы Опискина. Подобрал и других актеров, но никак не мог найти такой сюжетный ход, чтобы «выкинуть» племянника, от лица которого идет рассказ. Он мне страшно мешал, я «поворачивал» его и так и сяк — не мог с ним справиться и всё! А потом узнал, что «Село Степанчиково» собирается делать Лариса Шепитько, и, естественно, отступился. Но она почему-то не сняла. Жаль. Так и нет у нас хорошей экранизации «Села». Мне, например, мхатовский фильм-спектакль поперек души. То, что играл замечательный актер Алексей Грибов, никакого отношения не имело к тому, что написал Достоевский!

О «неслучившихся» фильмах я мог бы вспоминать еще долго, ведь иногда проект даже запускался, но замысел оказывался настолько измененным, что его вполне можно назвать неосуществленным. Так произошло с документальной картиной о космосе «Звездная минута». У нее трудная судьба — по указанию военных ее не хотели выпускать, хотя никаких тайн я не выдавал. В конечном счете я дошел до начальника Генерального штаба, потому что ни один из его подчиненных не рискнул поставить свою визу на разрешении.

«Звездная минута» вышла, но особой радости мне не принесла, замышлялась-то совсем другая картина — о героизме человека. Подумайте только, он впервые сел в кабину космического корабля! Впервые улетал так далеко от привычной Земли с ее облаками, лесами, полями. Мне хотелось сделать философское киноэссе. Написать его мог бы разве что Данте. Но Данте, к сожалению, давно умер. Я спрашивал авторов сценария: «То, о чем вы написали, подтверждается киноматериалом?» «Да, да, все подтверждается!» Но когда я начал работу, то выяснилось, что все чистая фантазия и никаких материалов нет. Правдами и неправдами стал собирать их буквально по крохам. В результате получилось совсем не то, что хотел. А сегодня эта картина вообще не имеет никакого значения — весь тот материал, которого я так и не смог добиться, теперь доступен любому режиссеру. Но я никого не виню в этом.

Вообще, многое я не снял, потому что когда стал председателем Союза кинематографистов, времени на съемки уже не оставалось. У меня даже замыслов тогда никаких не было. Двадцать один год занимался в основном проблемами Союза, и за все это время сумел поставить всего три фильма: «Звездную минуту», «Преступление и наказание» и телефильм «Карл Маркс. Молодые годы», который прошел с гигантским успехом и из-за которого я совершенно расплевался с немцами. Они негодовали, говорили, что это буржуазная картина. Даже прислали на меня «телегу» на семнадцати листах!

Напоследок хочу вспомнить еще о двух своих непоставленных фильмах. Причем об одном я даже не знал, что мог бы его снять. Помню, как-то встретил в Союзе Дунского и Фрида и сказал им: «Ах, братцы, как мне понравился ваш сценарий «Жили-были старик со старухой»!» Они смущенно переглянулись: «А знаешь, мы ведь, когда его писали, мысленно представляли тебя в роли режиссера». Поставил его Григорий Чухрай. Гриша, конечно, был большой режиссер и хороший человек (с глубоким почтением отношусь к его памяти), но в моем представлении фильм мог бы выглядеть несколько иначе. Чухрай, например, на роли старика и старухи взял настоящих красавцев. А ведь все дело было в том, что старик в сценарии сначала был так себе, ерунда какая-то, но по ходу действия «вырастал». У Чухрая он уже с самого начала был героем, а это, как мне казалось, не так интересно.

От другой картины я отказался сам, даже не читая сценарий Будимира Метальникова, что было моей ошибкой. Но я понял это слишком поздно —

когда все-таки его прочитал. Фильм «Алешкина любовь» был снят другим режиссером...

Игорь Масленников

У меня мало невоплощенных замыслов. Выбрав сценарный материал, литературный первоисточник, я всегда старался добиться, чтобы фильм состоялся. Правда, в те времена, то есть в мои ранние годы это было не так уж трудно. Лишь единожды не удалось реализовать задуманное. Что, кстати, оказалось судьбоносным.

Я окончил режиссерские курсы, мастерскую Григория Михайловича Козинцева, сделал пару картин — молодежную и детскую, а затем познакомился со знаменитым тогда журналистом Юрием Черниченко, главным знатоком деревенских проблем. Он написал сценарий, который назывался «Целина». Черниченко, окончив университет, оказался на целине именно в те годы, когда начиналось ее освоение, и написал о том, как все на самом деле было, написал честно и жестко. Сколько было совершено агрономических ошибок, сколько погибло людей...

Тогда я мечтал о создании политических фильмов и работу над «Целиной» считал большой своей удачей. На волне той «перестройки», которая тогда называлась «оттепелью», она могла быть принципиальной и нужной. В хрущевские времена мы были полны энтузиазма, нам казалось, что вот-вот начнется новая жизнь.

Но Хрущева сняли, к власти пришел Брежнев.

Сценарий был утвержден на «Ленфильме», его отправили в Москву, в Госкино. И там он застрял намертво.

Мы бились, пытаясь узнать, в чем причина, никак не могли понять, почему этот патриотический, честный фильм не проходит, пока кто-то из чиновников не сказал: «Слушайте, ребята, бросьте вы это дело! Во времена целины Первым секретарем ЦК Казахстана был Брежнев. Поняли?»

И именно тогда я дал себе слово ни при каких обстоятельствах не заниматься в игровом кино сиюминутными проблемами. Эта первая неудача, моя непоставленная картина, решительнейшим образом повлияла на всю мою творческую биографию. Фильмов «на злобу дня» я избегал всю жизнь, благополучно причалив к «главному берегу» — снимаю кино о людях, о добрых чувствах.

Неудачи подстерегали меня именно тогда, когда я все-таки поддавался искушению. Пример — фильм «Продление рода», который был задуман еще в советские времена. Мы, авторы фильма, считали, что совершаем невероятно смелый поступок, снимая картину о том, как гибнут монастыри и храмы в России. С дрожью пера писали гневные фразы типа: «Отдать их Епархии, она сразу бы привела все в порядок». Писали и думали: «Пройдет это или не пройдет?»

К юбилею 1000-летия Крещения Руси фильм был готов. Но случилось так, что к этой дате Русская Православная Церковь заняла почетное место в самой системе власти, как было в прежние века. И мы со своею храбростью и решительными заявлениями выглядели просто смешными. Бороться стало не с кем!

Вот так в очередной раз отомстило желание внести в игровое кино некую «злободневность».

Александр Митта

У меня нет чувства, что я не поставил главный фильм своей жизни. Наверное, это мой недостаток, но у меня нет той сверхзадачи, которая, как считается, должна быть у серьезного художника, нет такой четкой цели, которую вижу у Сокурова, такой бескомпромиссной творческой и нравственной позиции, которая есть у Германа.

Я просто люблю свою работу, жизнь в кинематографе мне кажется более яркой, чем за пределами съемочной площадки. Когда не снимаю, то все вокруг серое и унылое, когда начинаются съемки, сразу оживаю, даже молодею. Есть такие организмы, которые нуждаются в волнениях, им нужны страсть, отчаяние, радость. Все это мне дает кино, оно заполняет меня настолько, что, приступая к очередным съемкам, забываю про все прежние замыслы. Желание проби-

вать что-то еще, заниматься чем-то другим просто пропадает. Я полностью поглощен конкретной работой, и этого достаточно. Я «внутри» картины, и все для меня измеряется ее масштабом.

Сценарии пишу довольно быстро, легко — первый вариант за месяц. Это же удовольствие — сочинять. Не то что снимать. Ведь только сейчас я, «потершись» на западных студиях, приобрел какую-то кинематографическую культуру и научился продуманно организовывать съемочный процесс. А раньше все было на интуиции и на нервах. У нас мало кто по-настоящему владеет профессией режиссера. Хороший профессионал Рязанов — я очень многому у него научился, когда смотрел, как он снимает. Эфрос, имея за плечами большую театральную культуру, тоже работал как профессионал высокого класса — разумно, ясно, четко. То же могу сказать и о Михалкове.

Обычно, если удается достать деньги и у сценария складывается «съемочная» судьба, я начинаю его переделывать, «уплотнять», пока наконец он не превратится в то, что можно снимать. Но очень многие сценарии все же остаются непоставленными. У меня таких двадцать шесть.

После «Затерянного в Сибири» я уехал на Запад, стал профессором, преподавал в Гамбургском университете и на вольных университетских хлебах за шесть лет написал одиннадцать сценариев, ни один из которых поставить не удалось. А среди них, на мой взгляд, был и очень удачный — по «Вишневому саду», оригинальная, серьезная кинематографическая работа. Чеховский текст я сохранил слово в слово. В центре всего видимый, а не «засценный», как в пьесе, вишневый сад. Вернее, люди в окружении сада. А потом они вырубили его и сами погибли, потому что стали, как пни. Это был романтический сценарий, и мог бы получиться забавный фильм. Французы обещали поддержать проект, но за неделю до голосования было принято решение не давать кредиты на российские фильмы, и все рухнуло. Может быть, если бы я подождал еще, то сумел бы добиться финансирования в России, но не люблю застаиваться — проходит время, и желание снять фильм перегорает. Если сразу не начинаю снимать, то сажусь писать следующий сценарий, а предыдущий уходит, уплывает в глубины памяти. Редко случается, чтобы я вернулся к неосуществленному замыслу. Кстати, так произошло с «Границей». Сценарий лежал у меня без движения год, я уже начал писать другой, но совершенно неожиданно снова заинтересовался «Границей». Мне пообещали ее финансировать, и именно ее я и сделал после долгого перерыва.

Я заметил, что каким-то образом неосуществленные идеи со временем перетекают в другие сценарии, которые пишешь. Не отдавая себе в том отчета, достаешь старые замыслы из «архива» памяти. Так я долго мечтал о фильме, действие которого происходило бы в вишневом саду. А через несколько лет мой вишневый сад трансформировался в тайгу — появился фильм «Граница. Таежный роман». А болото в тайге заменило мне озеро, о котором я тоже очень долго думал, все прикидывал, в какой бы фильм его «поместить».

Или был у меня сценарий про маленького беспризорного мальчика, судьбой которого заинтересовалась семья английского бизнесмена. Поставить его пока не удалось. В «Границе» нет детей, но следующий мой фильм уже обязательно будет о судьбе ребенка. Так что многое из того, о чем хочешь рассказать, в конце концов да и появится в каком-нибудь твоем фильме!

А из нереализованных больше всего жалко сценарий про гениального польского скрипача и композитора XIX века Генриха Венявского. Мне его заказали поляки. Получилась романтическая история, в которой было множество забавных моментов, в том числе я придумал Венявскому спутника — Ангела (роль написана специально для Даниэля Ольбрыхского). Венявский с детства отличался абсолютной беспечностью, а в юности стал просто беспутным — холодным красавцем, сводящим с ума коронованных дам Европы. Но Мусоргский утверждал, что видит за плечами Венявского Ангела-хранителя. И вот Ангел, которого я «приставил» к Венявскому, пытается удержать своего подопечного от безумств, но вскоре сам попадает под его влияние и не только не противостоит всем этим шалостям, но даже покрывает их. Ангела «разжаловали» и бросили в ад — в Сибирь, к колодникам в рудники. Оставшись без своего друга-хранителя, Венявский катится вниз и вскоре смертельно заболевает. Ангел спешит к не-

му, чтобы подарить свое чудесное перо, которое должно исполнить предсмертное желание героя. И оно исполняет — спасает его от ада.

Вот такая история. На словах кажется едва ли не глупо, но в изображении могло бы быть так красиво! Представьте — больница для бедных, за окном снежная буря, вдруг рамы распахиваются, в комнату врывается снег, клубится в огромной палате, постепенно покрывая все. И по этому снегу идет Ангел, прижимая умирающего Венявского к груди, превращая его в ребенка, который улетает на небо...

Да, могло бы получиться интересно. Кроме всего прочего это был бы рассказ о русской музыкальной культуре середины — конца XIX века (Петербург, где оказался Венявский, был ее центром), когда сложилась совершенно фантастическая ситуация — одновременно работали Чайковский, братья Рубинштейн, Мусоргский, Римский-Корсаков. Существовал замечательный Императорский оперный театр. Венявский, получающий огромные гонорары, был еще и скрипачом в квартете, в котором сам великий князь играл на виолончели.

Но рассказ обо всем этом не должен был быть академичным. Мне хотелось показать «могучую кучку» русских композиторов как сообщество живых ребят, которые писали прекрасную музыку и при этом умели веселиться, ходили по кабакам, по игорным домам и ничего страшного в этом не видели.

Я работал над сценарием с большим удовольствием, но вскоре узнал, что фонд Венявского, который мне его заказал, только прокручивает деньги и никакой фильм на самом деле снимать не собирается. Для них главное, что по отчетам далекий российский режиссер что-то делает, работа якобы идет, деньги крутятся. И все в порядке!

Слава Богу, все права на мой сценарий остались у меня, и не исключено, что когда-нибудь я его все-таки поставлю.

Театр полон. Оркестр играет увертюру. Венявский появляется с началом партии скрипки. Он играет соло, подходя к своему стулу в оркестре, и заканчивает его под аплодисменты. Из царской ложи аплодирует император.

На сцене два гримера торопливо пудрят примадонну. Она в поту поет выходную арию, протянув руки к царской ложе.

— Пот артиста — свидетельство его неподдельной страсти, — шепчет Ангел императору.

— Талант! Какой талант, — кивает своим мыслям император.

После спектакля Венявский направляет свою карету в игорный дом.

— Тебе надо спать. Завтра тяжелый день! — уговаривает его Ангел.

— Завтра срок уплаты страхового взноса. Если я не выиграю, у меня не будет две тысячи золотых рублей.

В игорном зале рады Венявскому. Он тут хорошо знаком. Венявский выбирает стол, где игра идет по-крупному.

— Только не за этот стол, — просит Ангел.

— Почему? Здесь честные игроки и играют всерьез.

Венявский не видит то, что видит Ангел: за спинами игроков стоят черти. Это стол шулеров. Они рады приходу Венявского.

Ангел не знает что делать.

— Эй! — кричит он на весь зал. — Есть кто-нибудь из *наших*?

Игроки его не слышат, но из-за спин прибывших моряков появляются два ангела.

— Есть, — отвечают два ангела-матроса.

Они крылаты, но в тельняшках.

— Моего парня хотят обчистить. Поможете?

— Конечно!

Ангелы-моряки наворачивают на руку ремни. И идут бить чертей. В игорном доме разгорается баталия, невидимая посетителям. Драка на земле и воздухе. Крылья хрустят от ударов. Но ни одна свечка на столе не шелохнется.

Ангелы побеждают. Шулера в недоумении. Один вытряхивает из обшлага карту — на ней шестерка.

— Клянусь, я закладывал туза.

Другой всматривается в колоду.

— Что с моими глазами? Я не вижу крапа, который делал лично.

Измученный Ангел в карете тяжело дышит, а Венявский доволен.

— Ты говорил «не играй», а я выиграл. Вот и следуй твоим советам.

Александр Митта. «Легенда о Венявском»

Александр Прошкин

Мой учитель Николай Павлович Акимов однажды сказал: «Хорошо бы написать мемуары, а потом прожить жизнь». Примерно так же выглядит соотношение наших идей и замыслов и реально осуществленных проектов.

Последние несколько лет я имел счастливую возможность работать с выдающимся писателем и кинодраматургом Фридрихом Горенштейном над экранизацией его романа «Под знаком тибетской свастики» — сценарий «Унгерн» закончен почти два года назад. Совсем недавно мастер ушел из жизни, так и не дождавшись кинематографической реализации своего замысла. И грустно, и смешно, что яркий, мощный сценарий писателя, который, вне всякого сомне-

ния, является одним из колоссов русской литературы второй половины XX века, был единодушно зарублен экспертным жюри Минкульта.

Кто мы? Европа или Азия, или некий мистический кентавр под манящим названием Евразия? Этот извечный вопрос не имеет ответа, но чем чаще мы его задаем, тем глубже задумываемся об исторической судьбе России, о нашей ментальной идентификации.

Фигура казачьего генерала барона Унгерна, возомнившего себя новым Чингисханом, пролившего в гражданскую войну море крови, принадлежит истории. И тем не менее в начале XXI века, предъявившего миру новые страшные испытания, именно Унгерн — ключ к пониманию природы глобального терроризма. Большой террор — это всегда великие идеи, очередная попытка указать человечеству «истинный» путь к счастью и процветанию. А великие идеи апеллируют к Богу и берут на вооружение великие религии. Не раз в истории человечества беспощадную жестокость творили именем Христа, Будды или, как в нынешние времена, пророка Магомета. Разгромив террористов, мы породим лишь новых, если будем относиться к ним как к маргиналам и заговорщикам.

Большой террор — это, прежде всего, яркие личности, «герои», новые пассионарии. В их извращенном сознании проповедь любви и добра дьявольски трансформируется в проповедь насилия и гибели цивилизации. Их цель — руины, на которых возникнет новый, очищенный огнем мир.

Фильм «Унгерн» мне видится апокалипсисом терроризма, его пафос в преодолении очередного соблазна крестового похода, в нравственном стоицизме главного героя есаула Миронова — антипода Унгерна. Любовь к многострадальной родине, положившей на алтарь истории миллионы человеческих жизней, вера в светлое воскрешение простых и ясных христианских истин, вера в великое будущее России, избавившейся от братоубийственного насилия, — идейная доминанта сценария Фридриха Горенштейна.

В мягком вагоне пульмановского купе лишь зарешеченное окно и шаги часового в коридоре указывали на положение барона как арестанта. Вошел официант, начал сервировать стол.

— Отчего на две персоны? — спросил барон Унгерн.

— Так велено, — ответил официант, ставя на стол дорогое шампанское в серебряном ведерке со льдом, семгу, икру и прочие деликатесы.

Вошел Блюхер.

— Я решил составить вам компанию, не возражаете? — спросил он по-немецки.

— У меня нет теперь права возражать, — ответил барон тоже по-немецки. — Вы немец?

— Нет, я русский, — ответил Блюхер. — Русский, из крестьян. Наш помещик любил давать своим крепостным имена знаменитых людей. Моему деду он дал фамилию знаменитого немецкого маршала Блюхера. — Командующий засмеялся. — Дело, барон, может показаться вам странным. Но так ли оно странно для разумного человека? После предательства ваших офицеров, убийства Резухина и вашего пленения Белая армия перестала существовать. Гражданскую войну можно считать оконченной. Остатки вашей дивизии бегут в Маньчжурию, но не сомневайтесь, мы их настигнем и уничтожим.

— В ваших газетах пишут, — барон указал на пачку газет, — что меня захватили на поле боя вместе с моим штабом и охраной. Это ложь.

— Пропаганда, барон, пропаганда, — засмеялся Блюхер. — Но мы с вами не пропагандисты, а солдаты. — Блюхер разлил шампанское. Они выпили. — Итак, гражданская война окончена, — продолжал Блюхер. — Небольшое сопротивление еще оказывается в Приморье, но скоро будет ликвидировано. Однако война за пределами наших границ желательна. У вас есть опыт войны с Китаем. Мы нуждаемся в вашем опыте. Соглашайтесь, барон.

— Куда меня везут? — спросил барон. — Судить?

— Да, вас будут судить, следствие окончено, трибунал получил материалы допроса, свидетели не приглашены, они излишни, поскольку подсудимый не скрывает своих преступлений. Ваших, барон, признаний вполне достаточно для приговора, который может быть только смертным. Но, барон, есть великая Россия, красная ли, белая ли. Наша политика меняется. Некоторые наши бывшие враги это уже поняли. Скоро я встречаюсь с японцами. России и Японии одинаково невыгодно, чтоб такие страны, как Америка, имели влияние в Китае. Кроме того, вы — немец, у вас связи с Германией. Германия ограблена Версальским договором и должна понять, что у нее с Россией много общего.

— Это так, — ответил барон. — Россия, как и Германия, — восток, противостоящий западному разложению человечества.

— Если вы согласитесь, мы дадим вам некоторое количество хороших солдат...

— Чекистов?

— ...хороших солдат, остальных подберете по своему усмотрению. Нам вы больше не опасны, а косоглазых можете резать, как резали раньше. — Блюхер рассмеялся.

— А трибунал и приговор? — спросил барон.

— Вас приговорят к смерти, но не расстреляют. Мы поможем вам бежать из тюрьмы. Мы поможем вам перейти границу. Соглашайтесь.

— А если нет?

— Тогда вас расстреляют.

— Я буддист, — ответил барон. — День смерти для меня счастливый. Конечно, хочется умереть достойно — как офицер и дворянин. Не в петле или в подвале с пулей в затылке.

— Лучшая смерть для нас, солдат, на поле боя, — сказал Блюхер. — Соглашайтесь.

Он снова разлил шампанское.

Фридрих Горенштейн. «Унгерн»

Нет, мы не рациональная Европа и не мистическая Азия, мы Россия.

Как интересно можно было бы это сделать! Во-первых, в сценарии представлен срез всего общества — белые офицеры и казаки, буддийские монахи и китайские генералы, японские офицеры, русские аристократы и купцы. Какие колоритные человеческие типы, какие характеры — от героев-романтиков до убийц и жуликов.

А какая пронзительная любовная история! Ведь любовь в России — панацея от всех бед.

Я очень хотел снять этот фильм, но он дорогой. Несмотря на то что мне все говорят, какой замечательный сценарий, какой грандиозный писатель Горенштейн, не могу убедить тех, от кого зависит финансирование, что такой фильм необходим. Для меня денег нет! И не знаю, где та ниточка, за которую можно дернуть, чтобы фильм состоялся.

Нет надежды и на западных партнеров. Сейчас мы не в чести. На Западе сформирован такой имидж русского кино — обязательно черное, мрачное, безысходное. Для них подобное русское кино выгодно, оно им не конкурент в прокате. Интерес к нам западных инвесторов есть, но они готовы участвовать в производстве картины только в качестве партнеров. То есть хотя бы половину денег должна вложить наша сторона. А у нас говорят: «Вот если бы у вас были западные деньги...» В общем, порочный круг.

Видно, не судьба.

А сейчас жду, даст Минкульт деньги или не даст на фильм по очень талантливому сценарию Александра Миндадзе — такой парафраз событий «Холодного лета пятьдесят третьего...» через пятьдесят лет. Фильм, слава Богу, может быть недорогим, но, честно говоря, я уже потерял всякую надежду...

Эльдар Рязанов

У меня есть три неосуществленных замысла: «Сирано де Бержерак», «Чонкин» и «Мастер и Маргарита».

У каждого непоставленного фильма своя история. Одно дело, когда не утверждают фильм, над которым ты еще не начал вплотную работать, как то было с «Мастером и Маргаритой», и совсем другое, когда ты находишься в разгаре работы, как то случилось с «Сирано де Бержераком» и «Чонкиным».

Что же произошло? Когда я собирался снимать «Сирано де Бержерака», мне не разрешили пригласить Евгения Евтушенко на главную роль — он тогда был персоной нон-грата, потому что выступил против нашего вторжения в Чехословакию. А меня в «Сирано» интересовала тема «Поэт и общество», и я хотел, чтобы поэта сыграл поэт, а не актер. Само присутствие Евтушенко в фильме перевело бы действие в другую смысловую плоскость. В связи с этим я даже усилил социальное звучание сценария, актуализировал сюжет. В Госкино поняли мои намерения, и именно поэтому не дали снимать. Вернее, мне сказали: «Можете взять любого артиста, только не Евтушенко, даем вам на размышление двадцать четыре часа». А с Евтушенко уже была сделана кинопроба, причем совершенно замечательная и одобренная худсоветом «Мосфильма».

Сирано де Бержерак

Естественно, через двадцать четыре часа я пришел к генеральному директору студии и сказал, что от Евтушенко не отказываюсь. Картину закрыли, хотя было уже истрачено много денег, сшиты костюмы. Фильм мог бы получиться ярким, зрелищным, с хорошими музыкальными номерами, мог бы иметь успех у зрителей, но никого наверху это не интересовало, равно как и не заботили выброшенные народные деньги.

Прошло много лет, чего уж там жалеть о том, что не сделал, но тогда я очень переживал, для меня запрет «Сирано» оказался серьезной травмой. Однако не думаю, что стоило бы сегодня возвращаться к «Сирано», хотя сейчас никто бы его не запретил. Все хорошо в свое вре-

мя. Определенные идеи рождаются в определенное время и должны его выражать. Я уж не говорю о том, что тогда Евтушенко еще нигде не снимался и был новым человеком в кинематографе, а после он стал и сам снимать фильмы, и сниматься как актер.

Что же касается «Мастера и Маргариты», то сначала надо было получить разрешение на экранизацию этого гениального романа. Потому я даже не садился за сценарий, так как не был уверен, что разрешат.

Кинопробы к фильму Э.Рязанова «Сирано де Бержерак»

Три месяца пробивался к секретарю ЦК КПСС Михаилу Васильевичу Зимянину. Меня его сотрудники спрашивали, по какому вопросу, я уклончиво отвечал: «По поводу следующей работы», но не говорил, что собираюсь экранизировать «Мастера и Маргариту», так как понимал, что, узнав об этом, мне сразу откажут. Наконец Зимянин меня принял, выслушал и сказал: «Будем советоваться». Я очень удивился, если секретарь правящей партии не может сам принять решение, а хочет с кем-то еще советоваться, то чем же он вообще занимается? Ведь по вопросам идеологии он самый главный в стране!

А позже меня вызвал Василий Филимонович Шауро, заведующий отделом культуры ЦК КПСС, человек рангом ниже Зимянина, и сказал: «Мастера» делать не будем». Почему — не объяснил. Вот и всё. Это был 1984 год, перед самой перестройкой. А когда она началась и появилась возможность вернуться к этому замыслу, я уже что-то снимал, к тому же многие сразу захотели ставить эту вещь — и Наумов, и Таланкин, и Климов. Роман-то замечательный! Кара даже снял, но его «Мастера и Маргариту» никто не видел.

Каким бы я видел свой фильм? Это такой бездонный роман. И как передать свои потаенные чувства, ощущения? Поэтому об этом даже говорить не буду. Смешно и глупо. Есть вещи глубоко интимные.

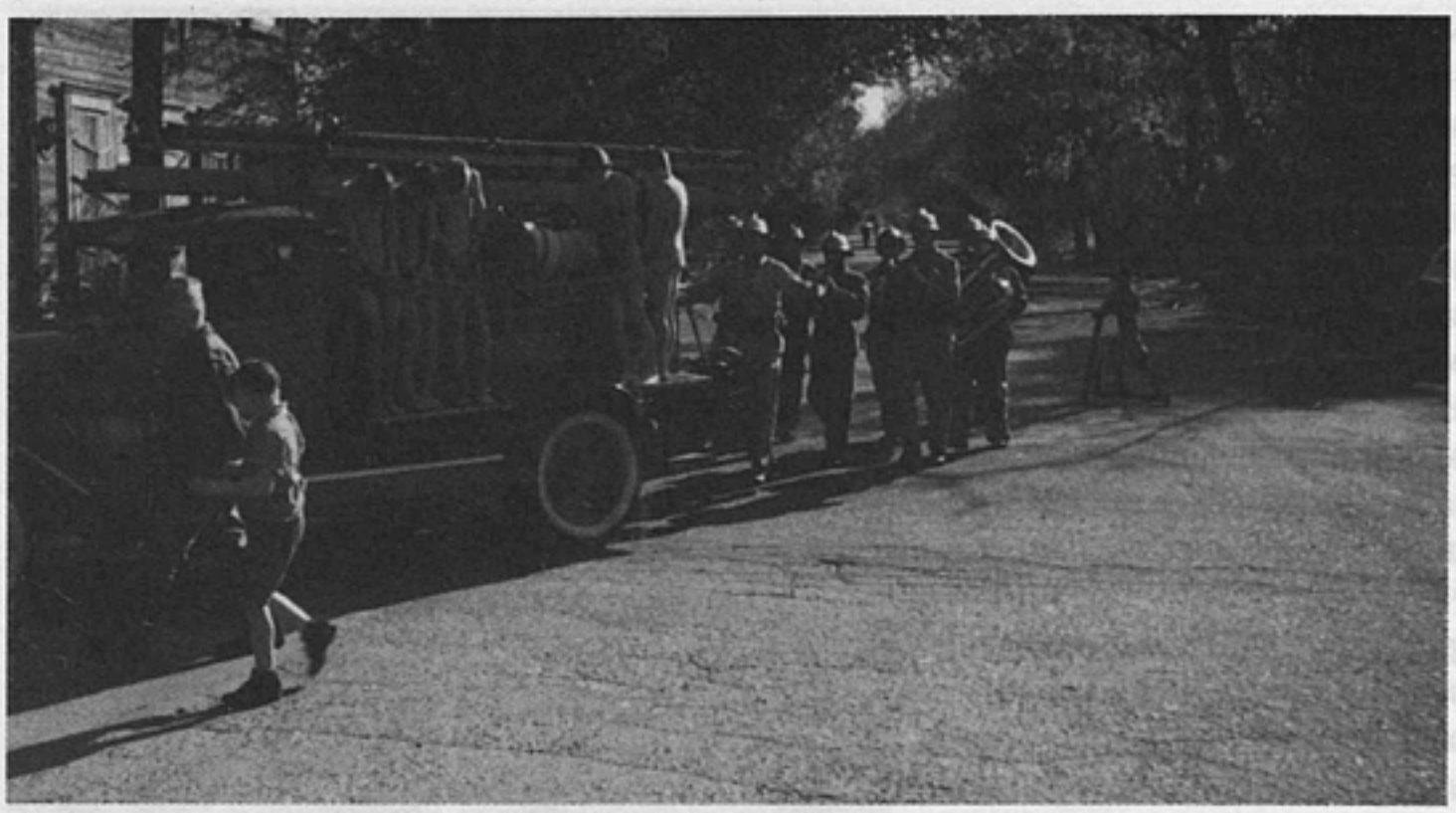
Хотелось бы мне сейчас вернуться к идее фильма по «Мастеру и Маргарите»? Но ведь сегодня и три копейки на фильм получить невозможно! И все находятся в таком унизительном положении. Денег нет!

Владимир Хотиненко

На самом деле неосуществленных замыслов у меня великое множество. Но ведь никогда нельзя точно сказать, что бы из них вышло, хорошие были бы фильмы или нет. И я, честно говоря, не жалею, что не поставил то, что не поставил. Есть такое понятие — судьба. Значит, не судьба была их снять.

Но есть одна несостоявшаяся картина, которую мне действительно жалко — «Великий поход в Индию» по потрясающему сценарию Валерия Залотухи. Это была вымышленная история, якобы произошедшая в 20-е годы (а заканчивалось действие в наши дни), когда Красная Армия пошла освобождать индийский народ от английских завоевателей. Все было преподнесено как величайшая, тщательно скрываемая тайна XX века, которая должна была быть раскрыта.

Сюжет был захватывающий: через Афганистан, через горы пробирались на-



На съемках фильма «Третий Рим», режиссер В.Хотиненко

1949 год. Старый двор. Раннее утро

Мать-Москва метет двор. За ее спиной по заросшим бурьяном рельсам уходят пацаны. Мать-Москва оборачивается, глядит им вслед.

Голос Сценариста. Теперь мне иногда кажется, ее и не было вовсе. А чаще я думаю, что все-таки она была волшебница. И метла ее была волшебная. И все чудеса, которые с нами происходили, были от нее.

Мать-Москва (*бормочет*). Вот засранцы, сморкачи несчастные. Ремеслуха по вас плачет, мать-Москва. (*Трижды шаркает метлой по земле.*)

И сразу же — огромные лужи. Стоит открытая операторская «эмка» с камерой на трехногом штативе. Оператор в кепи вместе с пацанами выталкивает машину из грязи. Водитель в кожаной куртке давит на газ, и «эмка» медленно выбирается из лужи. Пацаны прыгают в машину. Оператор становится к камере, глядит в визир. «Эмка» едет по улице.

Хроника

Сначала окраина, почти деревянная, убогие домишки. Их уже сносят. Потом огромная имперская Москва. Мы смотрим на нее глазами пацанов, сидящих в машине. Они видят светлый праздничный мир. С площадями, фонтанами, памятниками. С мостами, перекинутыми через реку, и пароходиками на воде. С парком отдыха, с каруселями. С зоопарком, где резвятся потешные медведи. Невидимая машина едет по центральной улице, улыбаются прохожие.

Красная площадь. Вечер

Бьют куранты. Пацаны одни на огромной площади, маленькие, в залатанных штанах и ботинках, просящих каши.

Коля н. Жрать хоца. Аж все кишки слиплись.

Ленька. На вар, пожалуй, перестанет.

Он достает из кармана и дает каждому по кусочку черного вара. Пацаны жуют и смотрят на Кремль. Там ярким рубиновым светом вспыхивает одно окно.

Егор. Сталин!

Касьян. Товарищ Сталин! Разве так можно? Чуть что, они сразу по жопе. Товарищ Сталин! Сделайте с ними что-нибудь!

Пацаны жуют вар и с надеждой взирают на стены Кремля. Бьют куранты. Тихий вечер опускается на Красную площадь и погружает усталых товарищей в сон.

И снится им Иосиф Виссарионович Сталин в мундире генералиссимуса и с трубкой. Огромный, как Кинг Конг, он возвышается над стенами Кремля и поет им колыбельную песню...

Валерий Залотуха. «Третий Рим»

ши отряды в далекую Индию. Сколько всего случалось по дороге! Приключения, встреча с тибетскими тайнами. А в результате, придя на место, красноармейцы постепенно растворились среди населения Индии. Их никто не побеждал, они именно что растворились в многовековой культуре, и это абсолютная правда нашей истории — случись такое на самом деле, все кончилось бы именно этим!

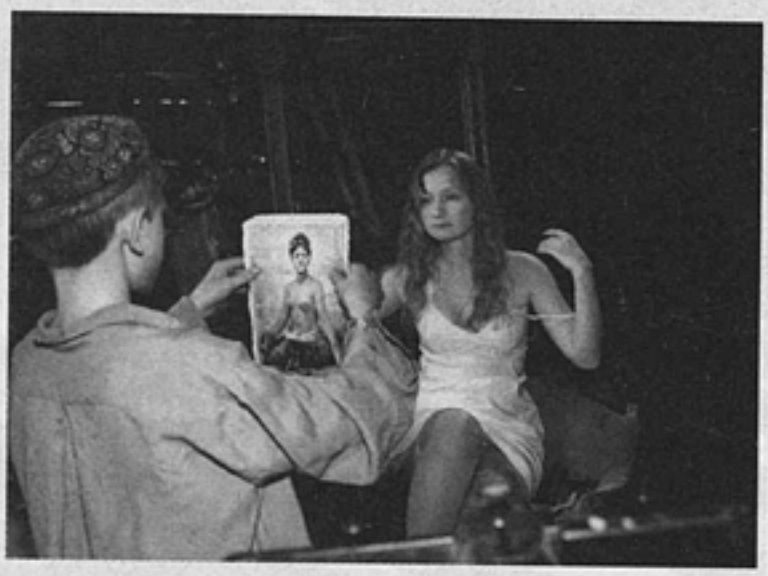
Машинистки, перепечатывавшие сценарий, отнеслись к его сюжету, как к едва ли не документальному, рассказывали своим знакомым, что вот, мол, оказывается, что было, а никто об этом не знает. Впрочем, мы не совсем все придумали: такая идея — отправить Красную Армию в освободительный поход — висела в воздухе. Троцкий ее активно продвигал, но благодаря Ленину она не осуществилась.

Как только сценарий был окончен, сразу стало понятно, что фильм будет дорогой. Такое волшебное кино — с большой массовкой, экзотикой, компьютерной графикой. Густой замес трагедии и сказки. Можно было бы снять грандиозно!

Сценарий победил в Международном конкурсе сценариев. Во время вручения призов отрывок из сценария был разыгран на сцене — если не ошибаюсь, Гусман поставил эпизод заседания Политбюро, которое вел Ленин. Народ в зале просто лежал от хо-

хота. Это было, действительно, при всем трагизме очень смешно.

Затевался наш дорогостоящий проект в 1995—1996 годах, то есть еще до дефолта. Госкино выделило деньги на предподготовительный период, и мы поехали на выбор натуры. Нам не нужна была непременно Индия, мы искали обобщенный, мифологический Восток, который и нашли в Непале, где все было, с одной стороны, недорого, а с другой — невероятно красиво, экзотично. Такая ароматная, роскошная натура!



На съемках фильма «Третий Рим», режиссер В. Хотиненко

Наметили и актеров на главные роли, даже стали забрасывать удочку насчет приглашения Жерара Депардье. Это сейчас он заматерел, а тогда выглядел иначе, и я мог предполагать, пусть и гипотетически, что он снимется в роли красного командира, роли интересной, по-своему трагической, в которой отражалась трагедия всей нашей страны. Да и каждому актеру в фильме было бы что сыграть: все выписано сочно, живо. У нас был совершенно необычный Сталин, необычный Ленин — думаю, что и сейчас, после сокуровской картины, он мог бы быть интересен. Мы придумали целую историю с его двойником и, как будто раскрывая величайшую тайну, утверждали, что на самом деле Ленин сожжен на берегах Ганга, а в мавзолее лежит его двойник. Да у нас еще столько всего было придумано! Позже Залотуха опубликовал свой сценарий как роман. Так что замысел в результате все-таки не пропал. К тому же он живет во мне, я постоянно готов к тому, чтобы начать снимать, он не способен устареть, в нем нет злободневной постперестроечной правды, есть правда художественная. И я продолжаю надеяться, что все как-то нормализуется и я сниму «Великий поход в Индию». Хотя ясно, что нужны спонсоры.

Что еще я мог бы сказать о неосуществленных замыслах? История с «Третьим Римом» просто дурацкая. Денег на досъемки картины нет (хотя осталось всего несколько съемочных дней), дети, занятые в фильме, взрослеют, и я боюсь, что «Третий Рим» никогда не будет завершен.

Могу вспомнить еще один сценарий Валерия Залотухи — «Последние времена», опубликованный в «Искусстве кино». Его я собирался ставить три года назад. Это история, смешная и трагическая, о животных, которых бросил в деревне передвижной цирк. И вот их (слона, муравьеда, обезьяну, медведя) разобрали на зиму жители. Написан сценарий для наших мастеров — Мордюковой, Жженова, Юрского — и придуман, на мой взгляд, замечательно. Представьте: бесконечная русская зима, падает снег, постепенно все засыпая вокруг. Люди уже в этом снегу вырыли себе туннели, чтобы ходить от избы к избе. Русские «Сто лет одиночества»! И стоило бы все это не таких уж сумасшедших денег. И рассчитана картина была на любую публику, задумывалось много аллюзий на наше старое кино. Такой прощальный поклон ушедшему кинематографу, ушедшему времени — в финале после обильного снегопада, естественно, начинается наводнение. И наши герои вместе со всеми животными уплывают на барже, как на Ноевом ковчеге, в неизвестное...

Записала Тамара Сергеева

ЕВГ. МАРГОЛИТ

Призрак свободы: страна детей

«Броненосец «Потемкин», режиссер С.Эйзенштейн

Если попытаться определить ключевой символ, с наибольшей полнотой выражающий феномен советского кино, то, прежде всего, на эту роль может претендовать — ребенок. Объяснением служит сам характер экранной реальности — образ совершенно обновленного идеального мира. Символ этот вообще распространен в советской культуре, достаточно вспомнить: «младенец-мир» Николая Заболоцкого из «Торжества земледелия», «страна-подросток» Маяковского, дети у Платонова. Модификации символа ребенка чрезвычайно многообразны (причем речь идет не только о собственно детских образах, но гораздо шире — о превалировании детского начала в персонаже независимо от его возраста), однако появление ребенка в качестве *центрального* персонажа кинематографа оказывается всякий раз связано с моментами либерализации (в той или иной степени) советского режима. Прежде всего, вспоминаются, конечно же, фильмы оттепели — от последних работ Барнета («Аленка» и «Полустанок») до дебютов Тарковского и Кончаловского («Каток и скрипка», «Мальчик и голубь»), Данелия и Таланкина («Сережа»), Калика («Колыбельная», «Человек идет за солнцем») и других.

Разумеется, присутствие этого символа обнаруживается в любой кинематографической эпохе (наиболее наглядно и полно в период появления звука, то есть в первой половине 30-х годов, и в годы Великой Отечественной войны). Для 20-х он не более (но и не менее) чем знак нового мира. Пионер в красном галстуке — код образной системы, избранной авторами (Октябрина у фэксов, пионерский отряд в «Киноглазе» Вертова). Для кино сталинского времени это идеальное воплощение гражданина нового государства, всецело преданного матери-Родине и отцу-вождю как центральным фигурам повествования.

Ребенок (как детское начало) определяет и сам сюжет, и структуру фильма — от «Путевки в жизнь» до «Бежина луга», от «Боевых киносборников» до «Радуги» и «Ивана Грозного».

Фильмы Эйзенштейна возникают здесь не случайно: именно в его работах еще в 20-е годы разработан целый комплекс значений этого символа — от ребенка-жертвы в «Стачке» и «Потемкине» до ребенка-царя (мальчик на троне в занятом восставшими Зимнем) в «Октябре». И значения эти слиты и друг вне друга не существуют, выявляя различные стороны смысла в разных контекстах. Но то, что в 20-е выглядит индивидуальным открытием Эйзенштейна, в 30-е, 40-е становится центральным мотивом кинематографа в целом.

Например, мотив детской жертвы, начиная с «Путевки в жизнь», через «Рваные башмаки», «Подруг» до самого «Бежина луга», с совершенной очевидностью восходит к обряду инициации — посвящения в полноправные члены общества. В то же время ребенок есть воплощение определенной стадии, состояния коллектива, которое можно назвать предсоциальным: блаженство непосредственного слияния с миром в данный момент — и полная беззащитность перед ним. Наиболее символично это было выражено Эйзенштейном в «Потемкине», где объединенная единым порывом и растворенная в нем толпа на лестнице приветствует, ликуя, восставший броненосец. Это даже *прообраз* триумфа всеобщего братства в финале. Гибель ребенка окончательно объединяет толпу и восставший броненосец, выводит народную массу в новое состояние: из толпы она превращается в спаянный единой целью коллектив. Иными словами, гибель ребенка есть одновременно знак выхода коллективного героя на новый уровень — превращение массы в сознательную движущую силу истории.

Примечательная деталь: в фильмах первой половины 30-х действие никогда не завершается непосредственно гибелью героя, но всегда — воздаянием ему почестей. Что наиболее очевидно проявляется в финале «Путевки в жизнь», явственно перекликающемся со сценой панихиды у тела Вакулинчука в «Броненосце «Потемкин».

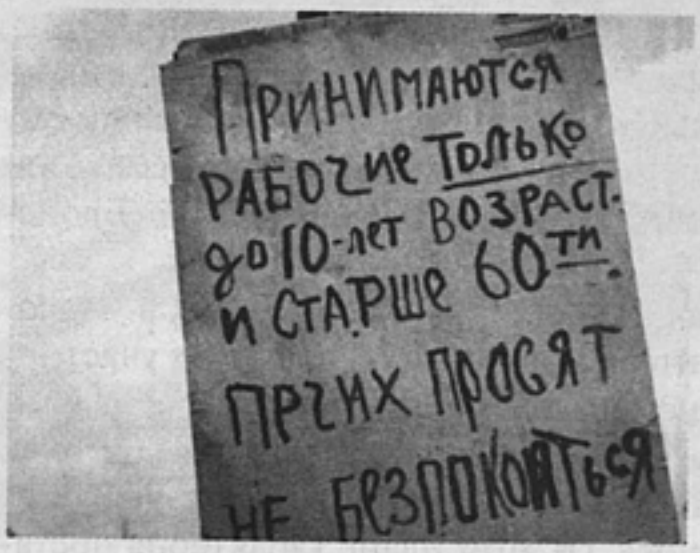
Или сцены поклонения младенцу как воплощению нового мира в «Аэрограде» и «Цирке», причем подчеркнуто интернациональный состав их участников рождает ассоциации с новозаветным «нет ни эллина, ни иудея». Персонажи — все без исключения — приобщаются к детскому началу, оно есть не что иное, как отсвет нового мира, отсвет благодати, ложащийся на них. «Если не будете как дети, то не войдете в Царство Небесное». (В этом плане характерна постановка света в кадре «Аэрограда».)

Такое толкование дает возможность принципиально расширить круг персонажей, ибо превалирование детского начала отчетливо просматривается и в Чапаеве, и в юном Максиме, и в героях «Окраины», «Границы», «Моей Родины» — собственно говоря, во всех центральных персонажах наиболее значительных и показательных для этого периода фильмов.

Обновленный мир, который обозначает собой ребенок в кино, — это откровенно утопический «природо-социум». Вот почему в рассматриваемых фильмах столь важную роль играет природа — тайга у Довженко, река в «Чапаеве», поле в финале «Юности Максима», море в «Строгом юноше», «У самого синего моря» и «Мы из Кронштадта», небо в «Летчиках», нива в «Бежином луге». Иными словами, социальное пространство творится по осмысленным, осознанным законам природного существования. Соответственно с этим гибель героя лишается трагического звучания в принципе.

Так, например, гибель Чапаева в водах реки может быть прочитана как возвращение в материнское лоно (вспомните монтаж кадров засыпающего ребенка и течения Невы в «Конце Санкт-Петербурга» В.Пудовкина). Финал «Юности Максима» структурно аналогичен: покинув мертвенный, монументальный Петербург, герой растворяется в поле под каплями дождя (вновь мотив воды), пронизанными солнцем (причем предыдущая сцена, где он получает новый паспорт — то есть новое имя, — завершается титром «Так кончилась юность Максима»). Можно вспомнить и финал «Окраины», где воскрешение солдата, расстрелянного за призыв прекратить братоубийственную войну, монтируется с кадрами шествия остальных героев, впервые объединившихся вместе.

На первый взгляд такое утверждение может показаться парадоксом, осо-



«Путевка в жизнь», режиссер Н.Экк

«Окраина», режиссер Б.Барнет

«Рваные башмаки», режиссер М.Барская

«Мы из Кронштадта», режиссер Е.Дзиган

«Юность Максима», режиссеры Г.Козинцев, Л.Трауберг

бенно если вспомнить реакцию зрителей на финалы «Путевки» или «Чапаева» как заведомо трагические. Следует, однако, отделить авторское восприятие от зрительского: так по первоначальному замыслу Довженко крестьяне, снимавшиеся в «Земле», должны были идти за гробом Василя с улыбающимися лицами, однако участники массовки наотрез отказались от этого варианта. Тем не менее общая концепция фильма не изменилась: мать героя вновь рождает дитя, невеста героя оказывается в объятиях нового жениха, по типажу подчеркнуто схожего с героем, и земля с ее плодами опять-таки покрывается обильными струями дождя.

Характерно, что во всех этих фильмах авторитет матери принципиально превосходит авторитет отца: женское, материнское — то есть природное — заведомо преобладает над отцовским, мужским как традиционно-социальным. Можно вспомнить мотив перевоспитания детьми отцов, очень популярный в советском кино на рубеже 20—30-х (отзвуки его находим в «Земле», в «Путевке в жизнь», где у тела Мустафы происходит встреча его героя-двойника Кольки с некогда изгнавшим его отцом, — еще одна вариация мотива воскрешения). Не менее показателен еще один вариант: ребенок восстает против власти отца. В сцене избиения Максима в тюрьме жандармом герой бросает реплику, из которой мы узнаем, что отец избивал его по праздникам — и это единственная информация об отце Максима. Свалив жандарма ударом, герой как бы возвращает отцу эти побои. Но типажно жандарм восходит к традиции кинематографа 20-х, где зна́ком империи, противостоящей герою, зачастую оказывались державные монументы (в «Конце Санкт-Петербурга» страж порядка напрямую отождествлен с ними). Бунт против империи — государства как «аппарата насилия», — низвергающий монументы, оказывается бунтом против отца.

Особую значительность приобретает сюжетная деталь из первого варианта (версии Ржешевского) «Бежина луга». Отец, забивающий насмерть мать юного героя за то, что, как он говорит, «она меня понимала», — бывший председатель сельсовета, то есть бывшая государственная власть, за-

«Рваные башмаки», режиссер М.Барская

мышляющая очередное насилие (поджог и убийство), которое юный герой и предотвращает.

Мотив сиротства как утраты матери — или ее отсутствия — крайне важен. Теряют мать герои «Путевки в жизнь», «Подруг», «Бежина луга». Лишены матерей Максим, герои «Окраины», «Границы», «Чапаева». А финальное слияние — в результате пройденного пути — с природным пространством, сам выход к этому пространству читается как обретение матери и одновременно идеального нового мира, образ которого — обновленный герой (и именно в этом смысле — ребенок) в природном разомкнутом пространстве. Что можно считать образной формулой утопического «природо-социума».

В таком контексте становится ясным действительное значение для советского кино начала 30-х «Путевки в жизнь», «Рваных башмаков», «Моей Родины». В них впервые начинает детально разрабатываться модель будущего идеального общества как *страны детей*, которым предстоит вершить судьбы всего мира. Например, жестокий быт предгитлеровской Германии в «Рваных башмаках» дается не просто отраженно через детские игры — он преодолевается детской игрой, остраняясь ею. Еще более наглядно этот мотив проявляется в «Моей Родине», посвященной пограничному конфликту на КВЖД, где герои объединяются не по классовому, а по возрастному признаку. Светлому, незамутненному взгляду на мир двух солдат-полудетей, с легкостью находящих общий язык, противостоит, прежде всего, мрачная рефлексия офицера-белоэмигранта — садиста и тирана. Показательно, что попавшего в плен юного красноармейца от неминуемой гибели спасает китайский младенец, гибнущий затем от руки все того же офицера.

Ближе к середине 30-х углубленная разработка данной кинематографической модели идет по двум направлениям: в сторону снятия, почти демонстративного упразднения мотива жертвы — и повышения степени условности. Модель приобретает все более явственный оттенок модальности. Так возникает, если воспользоваться выражением Козинцева, «новая утопия» — мир вечной молодости, вечного трудового праздника и, соответственно, мир остановленного времени («Гармонь», «Летчики», «У самого синего моря», «Строгий юноша», «Случайная встреча», «Чудесница»). Это гипотеза уже осуществленного идеального общества, не требующего поэтому инициации своих членов. Мотив жертвы замещается любовным недоразумением как пародией на принесение

жертвы (здесь наиболее выразительный пример — «Гармонь» Савченко с ее травестией трагедийных мотивов Довженко, воплощенных, в частности, в кадрах гармони в сцене гибели солдатского эшелона из «Арсенала»).

Появление на этом фоне «Бежина луга» могло бы выглядеть чуть ли не досадным анахронизмом, но на самом деле фильм Эйзенштейна подводил итоговую черту под всем периодом. В отличие от «Путевки», «Рваных башмаков», «Подруг», жертва юного героя в «Бежином луге» совершенно лишена оттенка случайности. Она — результат его собственного *добровольного* выбора. Жертва здесь — *царственный* жест: оба значения предстают в своей действительной неразрывной слитности. Это искупительная жертва, избавляющая мир от насилия. И если учесть, что отцу героя сценарист и режиссер, вдохновенно развивший эту находку, придают черты Пана, языческого бога, то ребенок неизбежно — как антитеза — обретает черты новозаветного божества. Коллизия подчеркнуто подается как личностная, а финал фильма изначально задумывается и реализуется как трагедийный, по свидетельству современников, вступая на новом уровне, новом витке развития в благодатное противоречие с исходными установками завершающегося периода. Тем самым снималось отмеченное выше, в связи с «Землей» и «Чапаевым», противоречие между авторским замыслом и восприятием широкой зрительской аудитории.

Возникает вопрос: как все это, однако же, соотносится с общественно-политическими тенденциями советской эпохи тех лет? Коллективизация и массовый голод, вызванный ею, убийство Кирова и последовавшие за ним репрессии — все это мало согласуется с тезисом о либерализации системы, показателем чего служит описываемая типология. Между тем известный российский историк Михаил Гефтер называл период 1933—1934 годов «первой оттепелью». Отмена карточной системы, прощение видных оппозиционеров, упразднение политотделов в колхозах, известное постановление ЦК ВКП(б) о литературно-художественных организациях от 23 апреля 1932 года, воспринятое как упразднение партийного диктата в искусстве, — все эти виртуозные зигзаги византийской сталинской политики попадали на благодатную общественную почву напряженных общественных ожиданий полной консолидации общества победившего социализма — по сути, того самого братства, которое воспевало советское кино со времен «Броненосца «Потемкин». Светлое будущее в этих условиях вдохновенно домысливалось художниками. С другой стороны, появление звучащего сло-

«Мы из Кронштадта», режиссер Е.Дзиган

ва неизбежно влекло за собой принципиальное изменение показа героя, овладевающего им как миром. Аудитория впервые в такой степени узнавала в герое себя. Тем самым наконец снималось реальное и мучительное для художников советского киноавангарда отчуждение кинематографа с героем-массой от самой этой массы как зрительской аудитории. В «Путевке», «Чапаеве», «Максиме» кино праздновало обретение желанного братства — теперь в форме братства экрана и зала. А поскольку производственный период при перспективном планировании и к тому же в эпоху освоения звуковой техники затягивался надолго, то отмеченные тенденции в советском кинематографе превалировали до середины 30-х, пока в 1937 году на фоне предшествующей жестокой критики последних фильмов «новой утопии» — «Строгого юноши», «Случайной встречи», «У самого синего моря», «Чудесницы», «Больших крыльев» — все не завершилось масштабной катастрофой с «Бежиным лугом».

И дело здесь не только в кардинальном изменении общественно-политической ситуации на переломе к страшному 1937 году. Парадоксальным образом эти тенденции подготавливает и само искусство с его пафосом мира вечной молодости как остановленного времени. (Характерно, что текст эстрадного шлягера «Резеда» с припевом «Потому что у нас каждый молод сейчас в нашей юной прекрасной стране» в 1935 году на своих страницах публикует центральный орган печати — газета «Правда».) Уточняя свои параметры, модель мира вечных детей, освобожденных от проблемы выбора, с неизбежностью начинает требовать персонификации управляющих им сил. И тогда в окончательном варианте «Строгого юноши» с его установкой равнения идеального общества на талант, в тирадах главного героя появляется существенное уточнение: «Лучшие — это наши вожди».

Как только идеал официально объявляется осуществленным (а именно на этом, например, основан пафос принятия новой Конституции СССР в декабре 1936 года), вдохновенный утопический «природо-социум» с его вольным отлетом от наличной реальности заменяется иерархичной моделью авторитарного государства; многообразие приемов художественной условности — унифицированной, вменяемой искусству в обязанность эстетикой жизнеподобия с ее неумолимой жесткостью фабульных причинно-следственных связей. Моносемичность празднует свирепую победу над полисемичностью.

А поскольку авторитарное государство воплощается в мужском, отцовском начале, то «Бежин луг» с его бунтом героя против отца воспринимается как жестокая крамола.

Отныне в центре модели прочно закрепляется монументальная фигура отца-вождя. Теперь ему одному принадлежит полное право принимать и приносить жертву, что наглядно демонстрирует первый же персонаж нового типа — царь (разумеется!) Петр I, приносящий в жертву собственного сына. Первая серия фильма «Петр Первый» выходит летом 1937 года. Пространство страны детей в ее непосредственном виде сжимается до крохотного пятачка короткометражных — в основном музыкальных — фильмов для детей младшего возраста, которые производит создаваемая в это время (что показательно!) специальная студия «Союздетфильм». В то же время у отца-вождя, как правило, появляется смеховой двойник — носитель эксцентрического начала. Причем происходит это в результате своего рода раздвоения центрального героя, на первых порах еще сохраняющего эксцентрические черты персонажей предшествующего периода (к примеру, эксцентриада Бориса Щукина в роли Ленина, гротесковые черты юного Максима, сохраняемые Борисом Чирковым и в следующих сериях трилогии о Максиме; напоминание о герое «Окраины» в облике Боголюбова — Петра Шахова в «Великом гражданине»). Однако очень быстро центральный герой утрачивает эти качества в процессе сакральной монументализации. Сходство с монументом придает герою и неизменность его облика — даже если повествование хронологически охватывает десятилетия, как, например, в «Петре Первом» (все тот же пафос остановленного времени!). Герой практически бессмертен — погибнуть, закрывая своим телом Вождя, может смеховой двойник, искупая тем самым свое несовершенство и окончательно сливаясь с отцом, без остатка в нем растворяясь. Соответственно видоизменяется и женское начало. Функции матери переходят преимущественно к комической старухе. Партнер-

ша же героя — мать-Родина — предстает воплощением природы, полностью окультуренной социумом-отцом. Отсюда, между прочим, резкое снижение сюжетообразующей, смыслообразующей роли пейзажа в советском кино второй половины 30-х по сравнению с предшествующим периодом. Пейзаж фактически низведен теперь до фона, что позволяет, например, Эйзенштейну в «Александре Невском» снимать зимние сцены летом во дворе «Мосфильма».

Гиперболизированная стабильность как политической системы, так и ее художественной модели тех лет, по сути, основана на прямом отрицании исторического времени, что непосредственно отозвалось в политике сталинского государства предвоенного периода. В этом контексте вечная молодость оборачивается детским сознанием, задержанным на одной из фаз своего развития, по современной терминологии — «ювенильным сознанием». Именно оно и порождает описанную модель, к нему она апеллирует. Утопия материализуется с маниакальной последовательностью, требуя неизменных, унифицированных, навсегда застывших форм.

Поэтому в том, что Советский Союз становится одним из главных действующих лиц второй мировой войны есть, помимо прочего, ярчайшее проявление пресловутой иронии истории: многократно описанное ощущение внезапности нападения во многом порождено укорененностью в массовом сознании модели остановленного времени как преодоленной истории. Историческое же время устраивает этой модели жесточайшую проверку на прочность.

Понятно, что кардинальное видоизменение сложившейся к началу войны модели было стремительным. Оно было вызвано, прежде всего, тем, что государство оказалось абсолютно не в состоянии защитить своих граждан, бросив их фактически на произвол судьбы. Или точнее — вернув ситуацию в исходное положение: мать-Родина не просто выходит на первый план, но оказывается самодовлеющим символом. В своей первой речи военной поры Сталин знаменитым обращением «Братья и сестры!» фактически уравнивает себя с остальными гражданами именно в качестве одного из сыновей общей матери-Родины. Женщина, преимущественно мать с ребенком, оказывается центральным образом плакатов и новелл в «Боевых киносборниках» (причем в наиболее значительных образцах — «Пир в Жирмунке» Пудовкина и Доллера, «Убийцы выходят на дорогу» Пудовкина и Тарича, «Бесценная голова» Барнета, «Маяк» Донского). Но, применительно к превалирующему женскому символу, апелляция к детскому началу в герое меняет свой характер — отныне ребенок становится единственным защитником. То есть герой оказывается — один на один, без посредника в лице отца-вождя перед стихией истории, так настойчиво изгонявшейся из системы, — в по-прежнему движущемся времени. Остановленное же время, как выясняется, не более чем фикция. В одной из ключевых, итоговых для кино военной поры картин — «Однажды ночью» Барнета — звучит более чем знаменательная фраза: «Народ русский! Некому за тебя постоять — так стой за себя сам!» Так возникает тенденция, которую Михаил Гефтер называл «стихийной десталинизацией».

В этот период женское, материнское начало вновь возвращает себе значение природного пространства как рождающего лона. От «Убийцы выходят на дорогу» Пудовкина и Тарича через эрмлеровский фильм «Она защищает Родину» к классической «Радуге» Донского, где в центре оказывается мотив родов. Вообще, сюжетные модификации становятся весьма разнообразными: так, мелодрама о женской верности «Жди меня», по сути, навеяна строкой из одноименного стихотворения Константина Симонова — «ожиданием своим ты спасла меня». Вера героини в то, что ее муж, объявленный погибшим, жив, сотворяет чудо: героиня как бы *воз*рождает, то есть рождает мужа вновь.

Еще одна примечательная подробность: герои-эксцентрики (клоунада, шутовство как еще одна модификация детского начала), исполнявшие функцию смехового двойника вождя, теперь становятся центральными персонажами ряда чрезвычайно популярных у широкой зрительской аудитории фильмов — и без затруднений ведут самостоятельное существование («Антоша Рыбкин» с Чирковым, «Два бойца» с Бернесом и Андреевым, комедии с Михаилом Жаровым и другие). Более того, персонажем целой серии фильмов становится герой знаменитого в СССР антимилитаристского романа первой мировой войны

«Бравый солдат Швейк», причем сюжет «Новых похождений Швейка» строится на пародировании героем преданности Гитлеру (как бы то ни было — еще одной модификации отца-вождя).

Что же касается непосредственно темы ребенка в кинематографе 40-х годов, то нетрудно догадаться, что в первую очередь возникает мотив детской жертвы, который широко распространен в новеллах «Боевых киносборников» и первых военных полнометражных картинах. В этом смысле показателен фильм «Она защищает Родину» (1943), где счастливая мирная жизнь героини в первые же дни войны обрывается гибелью маленького сына под гусеницами вражеского танка, после чего она становится суровой воительницей. Очень скоро этот мотив начинает расширяться, оказываясь в центре сюжета. Детское начало как естественное, то есть природное, противостоит противоестественности войны, воплощая жизнь в противовес войне-смерти. В этом смысле такой фильм, как «Жила-была девочка» (1944) — история двух маленьких детей в блокадном Ленинграде, — занимает в кино той поры то же место, что в первой половине 30-х «Рваные башмаки». С ним перекликается замечательный фильм Барнета «Однажды ночью» — о юной девушке, прячущей в оккупированном городе раненых советских летчиков. Но мотив противостояния бесчеловечной войне вырастает здесь в сюжет добровольного выбора своей участи. Образ полудевушки-полуребенка, сознание которой потрясено происходящим, перекликается с образом героини «Окраины» (сходство характеров персонажей этих двух фильмов типажно подчеркнуто). Уже сам облик героини «Однажды ночью» контрастирует с пространством фильма, действие которого целиком развертывается в руинах. Чтобы попасть на чердак полуразрушенного дома, где прячутся раненые, она идет босиком по осколкам камней, а затем поднимается по лестнице, как бы повисшей в воздухе. Апокалиптический характер пространства вызывает ассоциации с крестным путем, проявляет мистериальный тип сюжета. Сама топография пространства, где гибель настигает героиню на вершине лестницы, перекликается с трагическим финалом «Бежина луга», герой которого в момент гибели находится на *вышке*. Такая перекличка не случайна (кстати, именно Барнет изъявлял желание

«Цирк», режиссер Г.Александров

«Бежин луг», режиссер С.Эйзенштейн

«Бежин луг», режиссер С.Эйзенштейн

«Она защищает Родину», режиссер Ф.Эрмлер

«Жила-была девочка», режиссер В.Эйсымонт

ставить сценарий Ржешевского). Можно утверждать, что кино военного времени начинает этот мотив с той точки, в которой движение его было прервано в середине 30-х.

Но, пожалуй, в фильмах, основанных на военном материале, наиболее полно весь комплекс значений символа ребенка сконцентрирован в легендарной «Радуге» (1943) Донского, где мистериальный характер общей сюжетной схемы явлен с очевидностью. По кадрам украинского села, оккупированного фашистами, видно, что его жители — это фактически матери и дети разных возрастов. Это и есть единое родовое тело, сращенное с пространством (мотив, отмечен-

«Радуга», режиссер М.Донской

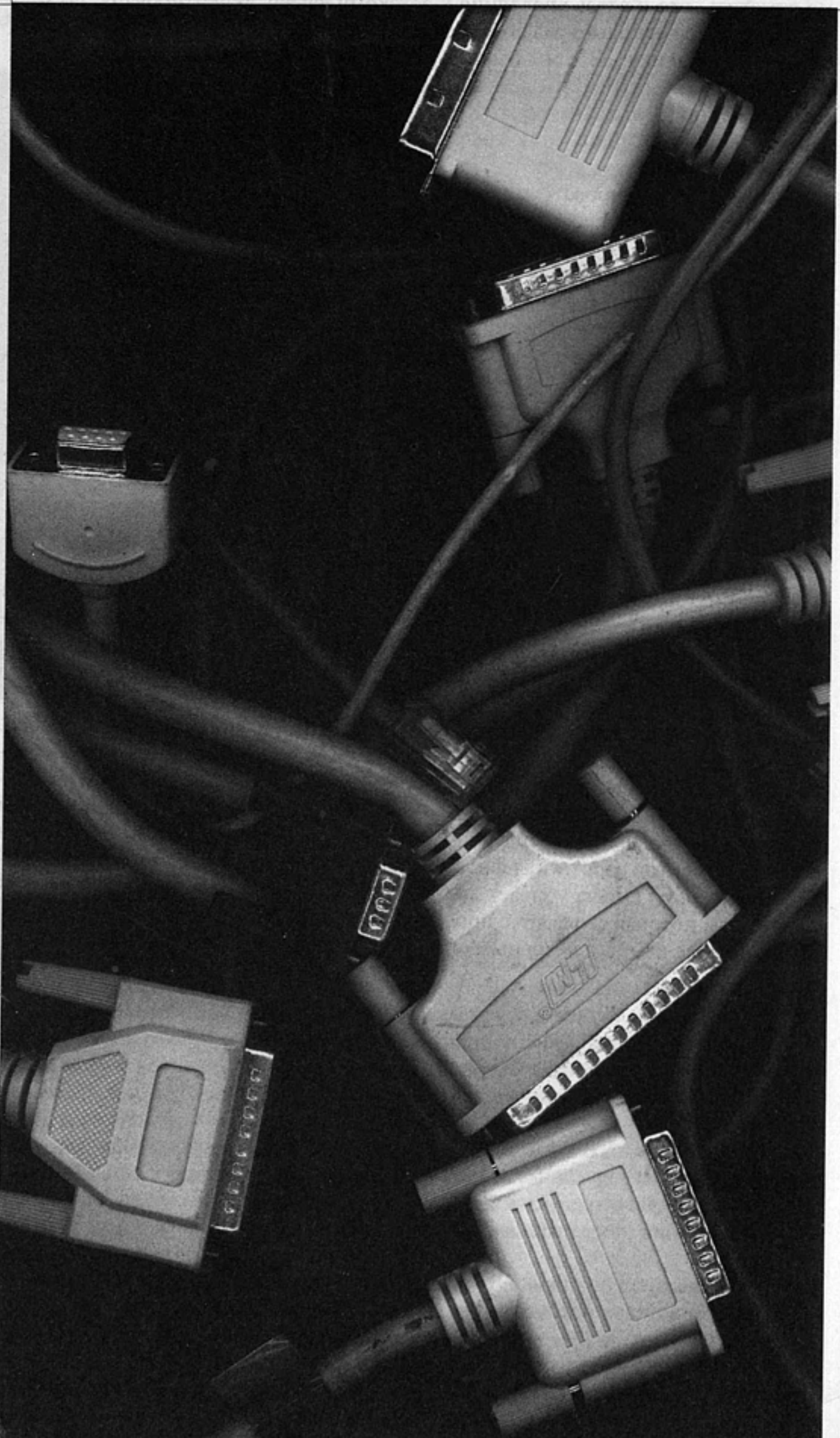
ный уже в финале «Убийцы выходят на дорогу») и в таком своем качестве противопоставленное завоевателям как военной *машине* (постоянное для советского кино выражение оппозиции «живое — мертвое»). Зима в картине — это символ испытаний, посланных народу (героиню-партизанку с новорожденным на руках гонят по снегу босиком), и одновременно снежное суровое пространство есть воплощение народной стойкости сопротивления (с одной стороны враг, постоянно корчащийся от холода, с другой — финальное наступление наших воинов в белых маскхалатах). Фильм откровенно варьирует новозаветные мотивы. Героиня-партизанка рожает сына в рождественскую ночь. Не желая выдать местонахождение отряда, она приносит младенца в жертву. Накануне соседский мальчик пробрался к роженице, запертой в *хлеву*, передать кусок хлеба. На обратном пути, смертельно раненный, он падает лбом на колючую проволоку (вариант тернового венца). Сцена оплакивания мертвого ребенка матерью, братьями и сестрами по композиции подчеркнуто ассоциируется с классическими полотнами евангельской тематики. Следующая за этим сцена тайного захоронения ребенка в сенях (так как немцы ищут его тело), когда утаптывание семьей земли на этом месте превращается в аналогию языческого обряда, еще более оттеняет мотив принципиально добровольного выбора героя, вновь возвращая нас к коллизии «Бежина луга».

Самый же заостренный вариант сюжета добровольной жертвы дает автор «Строгого юноши» Абрам Роом в экранизации известной советской пьесы военных лет «Нашествие» (1945). Герой, репрессированный в предвоенные годы, вызывает подозрение у собственных родителей — добропорядочных советских граждан, — хотя всем своим поведением он подтверждает стремление сопро-

тивляться оккупантам, захватившим родной город. Оказавшись в полной изоляции, герой вступает на путь индивидуального террора под именем партийного руководителя подполья, который в это время скрывается в доме его родителей. Схваченный немцами, он вновь выдает себя за него же, и родителям остается лишь подтвердить версию сына во имя спасения секретаря подпольного партийного центра. Таким образом, роль родителей, которая, собственно, и есть роль государства, сводится лишь к дублированию добровольной жертвы героя. Фактически они присваивают миссию, взятую героем на себя. (Необходимо отметить, что и здесь апелляция к детскому началу акцентирована: по ходу фильма в кадр несколько раз попадает детский портрет героя, глядя на который он бросает реплику: «Все мы бываем ребенками, только вот что потом из этих ребенков выходит», так что две его ипостаси существуют в фильме подчеркнуто одновременно.) Вот каким образом единственный раз в кино военного периода отзывается мотив принесения в жертву отцом сына, отмеченный выше в связи с «Петром Первым».

Можно констатировать: модель мира, сложившаяся в кинематографе военной поры, по сути своей преспокойно обходится без символа отца-вождя, как ни парадоксально звучит подобное утверждение. Остается предположить, что символ этот есть не что иное, как все тот же превращенный символ ребенка, одна из его специфических модификаций, возникающих в определенной ситуации. А именно: химера «ювенильного» сознания в контексте остановленного времени. В этом смысле итоговой картиной военного периода оказывается «Иван Грозный», где образ ребенка на троне, подвергающегося издевательствам бояр, то есть ребенка-царя и ребенка-жертвы, служит исходной точкой развития концепции героя. Вся деятельность Ивана, постоянно осознающего себя одновременно в обеих ипостасях, направлена, по Эйзенштейну, на стремление избыть комплекс жертвы, что означает во что бы то ни стало избежать роли жертвы. Отсюда раздвоение Ивана, в отличие от канона «историко-биографического» фильма, организуемого самим героем. Быть жертвой он передоверяет другому. Но другой — смеховой двойник — здесь не сподвижник героя, а его как бы антагонист, «вечный ребенок» Владимир Старицкий. Однако же, в полном согласии с каноном, блаженный князь жертвует собой во имя спасения героя — он *сознательно* предупреждает Ивана о заговоре бояр во главе со своей матерью, поскольку ему, как он сам объясняет, чуждо насилие. Так в облике несчастного блаженного проступают черты ребенка из «Бежина луга». У него достает духовных сил на то, на что отец-вождь оказывается принципиально не способен. И чем более расчетливо тот передоверяет другому роль жертвы, стремясь к бессмертию в остановленном времени, тем неизбежнее он убивает сам себя. (Перекличка двух детей на троне — Ивана-ребенка и Владимира Старицкого перед убийством — очевидна, но еще более показательно возникшее у Эйзенштейна в один из моментов работы над фильмом намерение дать роль Старицкого Николаю Черкасову.) Ивана убивает движение исторического времени, его неостановимость, которая столь ярко продемонстрировала себя в кино военной поры, став наиболее ценным духовным опытом прошедшего через войну поколения.

M E D I A



Дизайн Д.Демского

ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН

Сетевой мусор, или Трэш-цивилизация

Экстаз некоммуникации — тревожный и травматичный феномен современного глобального высокотехнологичного капитализма. Паралич коммуникативного пространства — как обратная реакция на провозглашенный Жаном Бодрийаром в 70—80-е годы «экстаз коммуникации», апогей контролируемости, планомерности и проницаемости информационных потоков. Нынешний апофеоз некоммуникации запечатлен и документирован в богатейшем ассортименте культурных реплик и высказываний (здесь и визуальные артефакты, и кинематографические бурлески, и литературные инсайты).

«Клиническая» фаза некоммуникации, начавшаяся в 90-е годы, связана с изъяном в самых сокровенных, эротико-сентиментальных техниках проживания — таков язвительный диагноз мастера итальянского неонатурализма Альдо Нове. Одна миниатюра из его безразлично-непристойного (дань современности) и фривольно-скетчевого (дань традиции) сборника «Супервубинда» называется «Беспроводные наушники». Здесь наушники, проводник звука, выступают трагифарсовым агрегатом некоммуникации. Драматургически миниатюра является нанизыванием спонтанных, автономных, взаимно не стыкуемых и не усваиваемых реплик (подобное дробление и расщепление диалога сопоставимо с чеховско-сорокинской традицией — от «Вишневого сада» к «Очереди» — в русской литературе).

Эти реплики и фразочки вкладываются автором в уста двух молоденьких старлеток-лесбиянок, одна из коих движима игривым и кокетливым желанием разыграть любовную мизансцену, а вторая упорно намеревается досмотреть излюбленную телепрограмму, отгородившись от первой пластиково-полимерной «броней» наушников. Их комично-тривиальная эротическая возня оборачивается имитирующим страсть курлыканьем одной и недовольными отповедями другой, которые перерастают в шумные и плаксивые протесты. Эти протесты провоцируют технические неполадки в наушниках, неожиданную разрядку батареек. Экстаз некоммуникации, с утрированно холодным, гротескно-пародийным ожесточением и сарказмом выведенный Альдо Нове, обрекает обитателей современной «глобальной деревни» мыкаться в поисках остродефицитного и заветного персонального контакта и социально-приватного удовлетворения. Но раз за разом они сталкиваются со спазмом коммуникации, гипертрофированной разъединенностью всех и каждого при всенарастающей густоте, плотности и тотальности телекоммуникационных сетей.

Распад коммуникативной утопии (изощренно продуманной, изящно популяризированной и огульно демонизированной теоретиками киберкультуры и новых медиа) был предуготовлен целой серией факторов. Здесь и едва ли осознаваемое постиндустриальным обществом главенство феномена «тотального сервиса», не предусматривающего право произвольного, индивидуального, са-

мостийного выбора. Здесь и часто невидимое, незаметное вкрапление виртуально-электронных приборов и «жучков» в средостение, в жизненно важную «клеточную структуру» социального организма, что влечет за собой психосоматическое перерождение и социума, и отдельного человеческого тела в биотехнологическую машинную арматуру, а это, в свою очередь, приводит к завоеванию культурной авансцены кибернетическим мутантом. Здесь и умильно-обскурантистская патетика New Age. Эта «религия» эпохи хай-тека и мягких наркотиков типа экстази, смесь адаптированного буддизма, филистерской диетологии и мистицизма компьютерных сетей, потчует доверчивое сознание «добрыми», отзывчивыми и якобы терапевтическими мифологиями. Здесь и подмеченная лидирующими критиками идеологии — Славоем Жижеком, Жаком Деррида, Фредриком Джеймисоном, Питером Слотердайком — коммерческая потребность в очередной идеологической доктрине — развлекательной, не репрессивной, эгалитарной, обтекаемо-потаенной, потеснившей развенчанную элитарно-возвышенную и карательно-неподсудную идеологию.

И, наконец, авторитарное владычество телекоммуникаций подтачивает и незримо упраздняет *фактор мусора*, фактор непреодолимого наносного барьера, затрудняющего и стопорящего коммуникативный обмен.

Парадокс в том, что гигантский, планетарный «спрут» телекоммуникационных сетей своим размахом способствует торможению информации, сковывает и замораживает ее циркуляцию. Коммуникативное пространство, загроможденное спрессованным информационным мусором, его напластованиями и залежами, превращается в свалку помоечных информационных ферментов.

Цепочки коммуникации оказываются расторгнуты и искорежены вторгающимися в них фоновыми помехами, шумами, неучтенными и настырными скоплениями данных.

Ультраскоростное перемещение информационных запасов по коммуникативным траекториям выводит из строя, расшатывает механизмы фильтрации, отбора и отсева мусора. В результате неотбракованные массы сведений мечутся и сталкиваются в коммуникативном поле, нивелируя друг друга, утрачивая показатели внятной, полноценной системы знания. Оседание, конденсация бросового вторсырья, остаточных «побрякушек» и «погремушек» информации, непригодных «антиков» преобразуют современное коммуникативное пространство в смазанную зону абсолютной неразличимости, чьи расплывчатые очертания и постоянно вибрирующие контуры можно обозначить каламбурной биркой «трэш-цивилизация».

Современная трэш-цивилизация предполагает одновременно и прославление мусора как неподотчетной среды биоэнергетической свободы, и его поношение, представление его в виде жизненно опасной, негативной материи. Текучий и амбивалентный культурный статус мусора обыгрывается в многочисленных современных субкультурах, главным образом, в киберпанке и киберфеминизме, но также в иных, молодежных и богемно-интеллектуальных, музыкальных и кинематографических, визуальных и этнокультурных. Кроме того, трэш-цивилизацию описывают иногда в жанре притчи или эпитафии, иногда в форме предупреждения или рецептуры для выживания. Назовем, к примеру, акулу в формалине Дэмиана Херста или заклание поросенка Олегом Куликом (визитная карточка «московского акционизма»), а также работы Джефа Кунса или Ребекки Хорн, романы и новеллистику Мишеля Уэльбека, Дугласа Коупленда, Ирвина Уэлша, Малколма Брэдбери, кинообразцы киберпанка — «Джонни Мнемоника» Роберта Лонго или «Нирвану» Габриеле Сальваторе са, новое британское кино...

Расплывчатая этикетка 80—90-х годов, трэш функционирует и как эстетическая категория, например, в кинематографе Эда Вуда и Роджера Кормена, и как злоязычное клеймо для отщепенческой социальной группы («евротрэш» в романах Ирвина Уэлша), и как недоброжелательное тавро для норовящего прослыть маргинальным и паралитературным текста, и, наконец, как недавно получившее сетевое хождение специфически компьютерное и жаргонное словцо «спэм» (буквально — тушенка, фигурально — нежданное и ненужное поступление в электронный почтовый ящик посторонних сообщений, затоваривающих, загрязняющих его, требующих тщательной проверки и сортировки). Спэм ис-

черпывает понятие «мусор» — неусваиваемый и неутилизуемый, непереваривае-
мый и неуничтожаемый, невыводимый и неархивируемый мусор тотальной,
всеобщей некоммуникации.

В культурных мифологиях XX века — мифологиях языка, медиа, моды, капитала, желания Иного — за мусором закрепился статус профанного объекта, служащего искривленным отражением сакрально-высокого высказывания. Мусору приписывается героико-комическая и саркастичная роль оппозиции надменно-директивному господству идеологических кодов. Мусор в амплуа персонажа культурной мифологии смотрится этаким плутом, трикстером-пройдохой, он выводит на чистую воду и дезавуирует язык власти. В конечном итоге мусор приравнивается к идеологическому субпродукту, нередко явленному в буффонадно-карнавальном облике, в виде неупорядоченной «языковой игры», подрывающей статус идеологического лексикона.

Мусор, рухлядь, обноски, старье, блеклые трофеи набившего оскомину быта — все это поднимает на щит исторический авангард, все это делается культовыми, музейными, прилежно архивированными тотемами у дадаистов и сюрреалистов. Апофеозом канонизации и возвеличивания мусора считается серия ready-made объектов, коллекционированная Марселем Дюшаном; примером музеификации неценного стал его «Фонтан» (1917) — обычный писсуар, послуживший «красной тряпкой» для академической историософии искусства и стартовым, отправным пунктом для немиметических технологий зрения.

Пиетет исторического авангарда перед мусором, его зачарованность, упоение динамикой и витальностью неценного мотивированы, во-первых, компенсаторной тягой авангарда к осквернению и попранию всех священно-жреческих регалий культуры, а во-вторых, его установкой на преобразование всего низменного и на придание ему ауры высокого, истинного и аутентичного объекта. Исторический авангард производит подмену узаконенной ценности ее мусорным эрзацем, что, по мнению Джорджо Агамбена, высказанному в книге «Станцы. Слово и фантазм в культуре Запада», дублирует вытеснение товарно-рыночной стоимости предмета искусства ее символической ценой. Согласно Агамбену, символическая ценность закрепляется за житейским и природным мусором в европейской культуре после «Салонов», сонетов и заметок Шарля Бодлера, где оценщиком символической пригодности мусора выступает фланер, денди или старьевщик, праздношатающийся среди мнимых, иллюзорных копий-подобий символического и угадывающий под их замшелыми и затертыми поверхностями иероглифы утаенного откровения. Авангардистский проект конвертации мусора нацелен на возвращение ему изначальной ценности, но, как демонстрирует другой теоретик искусства Бенжамен Бухло, сам принцип аутентичной избранности, культивируемый авангардом, не более чем инструмент идеологических манипуляций, искусно продуманный риторический мираж.

Начиная с 50-х, когда рекламировались социокультурные стереотипы постмодерна, мусор, будь это эстрадно-развлекательный кич или комиксово-диснейлендовский кэмп, уже не стремится встрять в идеологические «святцы». Мусор, восстановленный постмодерном в правах, теперь призван демаскировать и разоблачить поддельность идеологической матрицы. Мусор теперь призван выявить в господствующем идеологическом лексиконе плакатно-лозунговые трюизмы и вколачиваемые в сознание политизированные клише и рефрены — не важно, пользуется ими западная либеральная демократия (вспомним серийные портреты Мэрилин Монро и Элвиса Пресли, выполненные отцом поп-арта Энди Уорхолом) или тоталитарная деспотия (его же портрет Мао или пародийно-балаганные ассорти и попурри соц-арта, работы Комара и Меламида, Эрика Булатова и других).

Демарш постмодернизма против устойчивых иерархических параметров и ценностных ориентиров сделал из мусора позитивную силу, антагонистичную всем цитаделям идеологии, поставляющим ложные, фальшивые нормы и стандарты. Мусор латает пазы дискредитировавшей себя символической матрицы, предстает Реальным идеологии, ее начинкой и внутренним багажом.

В постмодерне именно мусор становится регистрирующим датчиком культурной памяти, и в этом ракурсе он дает материал для лингвистического шутов-

ства и редукционистских практик концептуализма. В особенности московского концептуализма, где чудак и недоучка, разживаясь бытовым мусором, намеревается ускользнуть из-под протектората отечественной культуры и истории с ее империей мертвых, мумифицированных знаков. Крупнейший в московском концептуализме специалист по мусору Илья Кабаков ассоциирует и сопоставляет мусор с фольклорно-сказочным персонажем Колобком, а в диалоге с Борисом Гройсом вычерчивает герменевтический круг пародийно визионерских определений мусора — в «мусорную корзину» отправляются и «советская действительность», и «архив воспоминаний», и «вся культура».

Мусор в постмодернизме оказывается уникальным подспорьем в демонтаже и ниспровержении помпезного, когда-то величественного арсенала Больших Великих Идей и исполинских «метанарративов». Именно постмодерная поэтика пошлого, затхлого и никчемного позволяет обнаружить в монолитном корпусе любой универсальной идеологии множество трещин и пробоин, демаскировать в любой идеологии фактуру «универсального мусора».

В 90-е трэш отрекается от своей сакраментальной обязанности противостоять модусу ценностной идеологии; теперь он преобразуется в самодостаточную эстетическую и поведенческую доминанту. В тандем трэш-цивилизации подверстываются феномены трэш-культуры, трэш-идеологии и трэш-поколения.

Эталонный, хрестоматийный образец трэш-поколения — роман Дугласа Коупленда «Поколение Х», в котором ритуалы добровольного аутсайдерства и принципы благополучного отщепенства были в 1991 году прописаны автором современному обществу потребления в качестве панацеи от причесывания всего и вся под одну гребенку. Так и не обретшие себя в коуплендовском романе молодые бездельники, резонеры, лодыри и сибариты предпочитают карьерному стяжанию и преуспеванию в мелко-среднем бизнес-рабстве бесперспективные и необременительные приработки в занюханных калифорнийских барах. У трэш-поколения нет идеологического противника, против которого целесообразно устраивать партизанские вылазки или вести неприкрытые батальные кампании (будь это закостеневший институт семейных ценностей или полицейско-государственные аппараты). Поведение трэш-поколения лишено скандальности, ведь никто не прописывает им извне обязательных и догматичных поведенческих распорядков. Для трэш-поколения повалены и растоптаны все идеологические «маяки». Уважаемая и чтимая ими идеология отцов, счастливчиков бэби-бумеров, идеология невиданного подъема, просперити и неисчерпаемых возможностей, с их точки зрения, уже почила в бозе, так и не позволив им подобраться и приникнуть к лакомой, переполненной материальными благами кормушке социальной удачи. Ненавидимая и отвергаемая ими идеология современного благосостояния — «майкрабство», то есть служба в «Майкрософте» или любой другой транснациональной корпорации, безотказное и беспросветное отсиживание полного рабочего дня в офисном загончике, отгороженном пластиковыми перегородками и дисплеем персоналки от других «майкрослужащих», — явно не дотягивает до «пьедестала» идеологии.

Трэш-идеологию поколения Х (примерно 1991—1995 годы) и его множественных последователей — поколения NEXT (получившего этот ярлык благодаря рекламной кампании «Пепси» 1997 года) и поколения П (одноименный роман Виктора Пелевина опубликован в 1998 году) — я бы рискнул назвать «идеологией-в-себе-и-для-себя», отсылая к предложенной Славоем Жижеком тарифной сетке идеологического владычества. Жижек разграничивает идеологию-в-себе (риторика идеологии), идеологию-для-себя (институты идеологии) и идеологию-в-себе-и-для-себя (камуфлированное и невидимо-точечное рассеяние идеологии). Всей полноты своего засекреченного, прозрачного и непреодолимого могущества современная идеология, возможно, достигает именно в трэше. Взбалмошная планида поколения Х как будто намеревается доказать: трэш есть продвинутая идеология, а идеология — продвинутый трэш. Трэш-идеология, обыгрываемая киберпанком, преподносит мусор, искореженные и помятые обломки техники или реликты неудачных мутаций как смутную и дискомфортную зону биоорганической, стихийной свободы от киберполицейского диктата.

Во второй половине 90-х с легкой руки Ирвина Уэлша в культурный обиход

вторгается хлесткий ярлык «евротрэш», приклеиваемый к обширному сословию неустроенных и разуверившихся средних европейцев, обреченных на безостановочный сексуально-наркотический драйв, на скитальчество и вояжи по мировым мегаполисам, везде осознающих себя как никому не нужный и никуда не сплавляемый мусор. В одноименной новелле из книги «Кислотный дом» Уэлш предлагает не очень изящную и не слишком феерическую love story — сюжетные коллизии крутятся вокруг мимолетного, сиюминутного увлечения типичного представителя евротрэша, в пылу борьбы с абстинентным синдромом подцепившего в амстердамском баре вздорную и эксцентричную красотку. Чураясь чрезмерного опыта чувственности, типичный представитель пытается отделаться от беззастенчиво привязавшегося к нему «случайного приключения» и в финале догадывается о фатальном для него предначертании брать реванш у самого себя и безжалостно мстить тем, кому он симпатизирует, за свою коммуникативную несостоятельность.

Мерцающе-кислотный калейдоскоп типовых евротрэшевых кукол-марионеток составлен в фильме Яна Керкоффа «В хлам»: кувыркающиеся в психоделическом тумане и мареве герои-любовники, криминальные боссы, мафиозные наркодилеры и сутенеры, отвязные рэйверы и напыщенные хозяева клубной жизни как будто выужены из виртуально-галлюцинаторных реальностей, где переплетены фабульные серии из фильмов клана Тарантино, — и только случайно они оказались смонтированы в амстердамской евротрэшевой толкотне, спаяны ради наглядного доказательства коммуникативной дисперсии. Мозаичная россыпь евротрэшевых фигур и красноречивые примеры коммуникативных нестыковок между персонажами пестрят в экранизациях книг Уэлша — «На игле» Дэнни Бойла и «Кислотный дом» Пола Мак-Гигана, в бурлесках Гая Ритчи «Карты, деньги, два ствола» и «Большой куш», где коммуникативные недочеты и срывы сопряжены с комическими ситуациями, и в более молодежно-развлекательных, эмтивишных и одновременно назидательно-нравоучительных фильмах, как «В отрыв» Джастина Кэрригана.

Господство евротрэша в современной культуре и порождаемая им (или при его участии) блокада коммуникации предопределены законами и уставами «дромократии» — государства «чистой скорости», смоделированного Полем Вирильо.

«Дромология» Вирильо, мифологизированная деспотия медиа, оборачивается нарастающим экстазом некоммуникации и повседневным притоком нежданного и неистребимого спэма. Экстаз некоммуникации — утопия хайтековского, постиндустриального и кибернетического социума — тонет в массе несчитываемой и непригодной для утилизации информации, иными словами — в мусоре.

Когда верстался номер, мы получили письмо от нашей читательницы Марии Перцевой, двадцатилетней москвички. Оно показалось своеобразной гиперссылкой к опубликованной выше статье Д.Голынко-Вольфсона. Мы решили, что фрагменты этого письма будут небезынтересны не только многим читателям журнала «Искусство кино», но и всем теряющимся в бумажном или электронном хламе.

Последовательность в творческом восприятии, или Отчего читают, да не воспринимают...

Человек существо вольное, и самый ценный дар, который он имеет, — право выбора везде и во всем. В этом его счастье и в этом же беда. Время от времени дар свободы выбора пытаются отнять, но нельзя отнять то, что является неотъемлемой частью целого!

Все ощущают на себе чужое влияние. И вот вопрос: насколько сильна воля человеческая, чтобы противостоять общественному мнению? И если действительно есть люди с таким видом антагонистической воли, то насколько они объективны в осознании последствий своего противостояния обществу?

Скрытой целью творений искусства является кратковременный эффект «вспыхнувшей спички» в умах потребителей. Именно к этой цели сами авторы нередко относятся беспечно, а зря. Смотреть-то и читать мы согласны, но зачем же засорять мозги?!

Поглощение и впитывание популярной информации из популярных ресурсов вселяют в мое сознание далеко не оптимистические чувства. Не люблю ходить «по живому следу», но уважаю собственные открытия с сопутствующими им всплеском эмоций, подъемом моей душевной силы!

То, что для других хорошо, для меня заведомо дурно, хотя я не противопоставляю себя всему обществу. Просто есть то, что я считаю своим долгом, — переменить что-то в общественном сознании, независимо от того, дано мне такое право или нет, дадут такую возможность или нет... В этом вся моя воля и заключается, и, должно быть, я очень несчастливый человек в этом своем нереализованном порыве души.

«Миром владеет тот, кто владеет информацией» — правило это на все случаи жизни и правило даже очень простое.

Мир наполнен информацией, бери — не хочу... Но на мир пытаются влиять, не зная его устройства, поэтому попытки эти заканчиваются плачевно. В то же время мир открыт для каждого, и этого также у нас не отнять. Почему же тогда мы, такие умные, до сих пор не научились достойно владеть и манипулировать информацией? (Конечно, речь идет не о сплетнях в СМИ!)

Выявлен же принцип управления любой причинно-следственной структурой, в том числе и целого мира! Вместо «мира» можно поставить «политику», «искусство»... Тот, кто все это в отдельности понимает, а понимание и информация вещи неразделимые, тот и правит, тот и хозяин своего внутреннего мира, в конце концов...

Понятно, сколько бы вы ни учили и ни усваивали, до дна не дойдете. Но ведь человек — частица Вселенной. И не просто какая-то там мелочь, а полное отражение всего мира, только в миниатюре. «Все есть ум, Вселенная есть нечто умственное — она содержится в уме Всеединого». Невозможно прочитать все полные собрания сочинений великих мастеров, невозможно пересмотреть все лучшие фильмы.

Люди, овладевающие способами «скоростного чтения», или люди, устанавливающие определенный лимит на количество прочитанных страниц за определенную единицу времени, занимаются не чем иным, как спортом.

Вспомните домашнюю библиотеку человека среднего класса в период Советов. На вопрос: «Читали ли они это?» — ответ: «Читали, да еще как!» А что поняли? То-то же...

И вот вам совет. Возьмите то, что вы чувствуете сердцем и понимаете умом, что соответствует вашему настоящему душевному настрою, сделайте выбор. Сердце ваше чувствует всё, все вибрации информаций. Ум же ваш на то и дан вам, чтобы выбирать что-то одно.

Толстой... Достоевский... Отделите малую частицу — с середины ли, с конца ли — все равно, «все во всем». Присядьте удобненько в креслице и углубитесь в этот прекрасный мир, плод чьих-то «бессонниц, легких вдохновений, незрелых и увядших лет, ума холодных наблюдений и сердца горестных замет».

Назвать это можно как угодно: некий код или сжатая информация, но как ни назовешь, любая малая частица целого имеет память о своем источнике намного большую, чем ваша собственная физическая память.

Выбор информации и способа ее усвоения за вами...

Результат — собственная власть над миром или подвластное состояние.

Мария Перцева

УНИВЕРСАЛЬНЫЙ КНИЖНЫЙ МАГАЗИН

ДЕЛОВОЙ ДОМ КНИГИ

БИЗНЕС
МЕНЕДЖМЕНТ
ПРАВО
БАНКОВСКОЕ ДЕЛО
БУХУЧЕТ
ИНФОРМАТИКА
УЧЕБНИКИ
СПРАВОЧНИКИ
СЛОВАРИ
АУДИО- И ВИДЕОКУРСЫ
ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ

МОСКВА,
УЛ. МАРКСИСТСКАЯ, 9

- БОЛЕЕ 35 000 НАИМЕНОВАНИЙ ЛИТЕРАТУРЫ
- СОВРЕМЕННЫЙ ТОРГОВЫЙ ЗАЛ
- СВОБОДНЫЙ ДОСТУП К КНИГАМ
- УНИКАЛЬНАЯ АВТОМАТИЗИРОВАННАЯ СИСТЕМА ПРОДАЖ
- ПРЕДЛАГАЮТСЯ СКИДКИ

ТЕЛ.: (095) 270-52-17
(095) 270-52-18
(095) 270-52-19

ЧАСЫ РАБОТЫ:
С **10.00** ДО **20.00**
ВОСКРЕСЕНЬЕ ДО **19.00**
БЕЗ ПЕРЕРЫВА НА ОБЕД

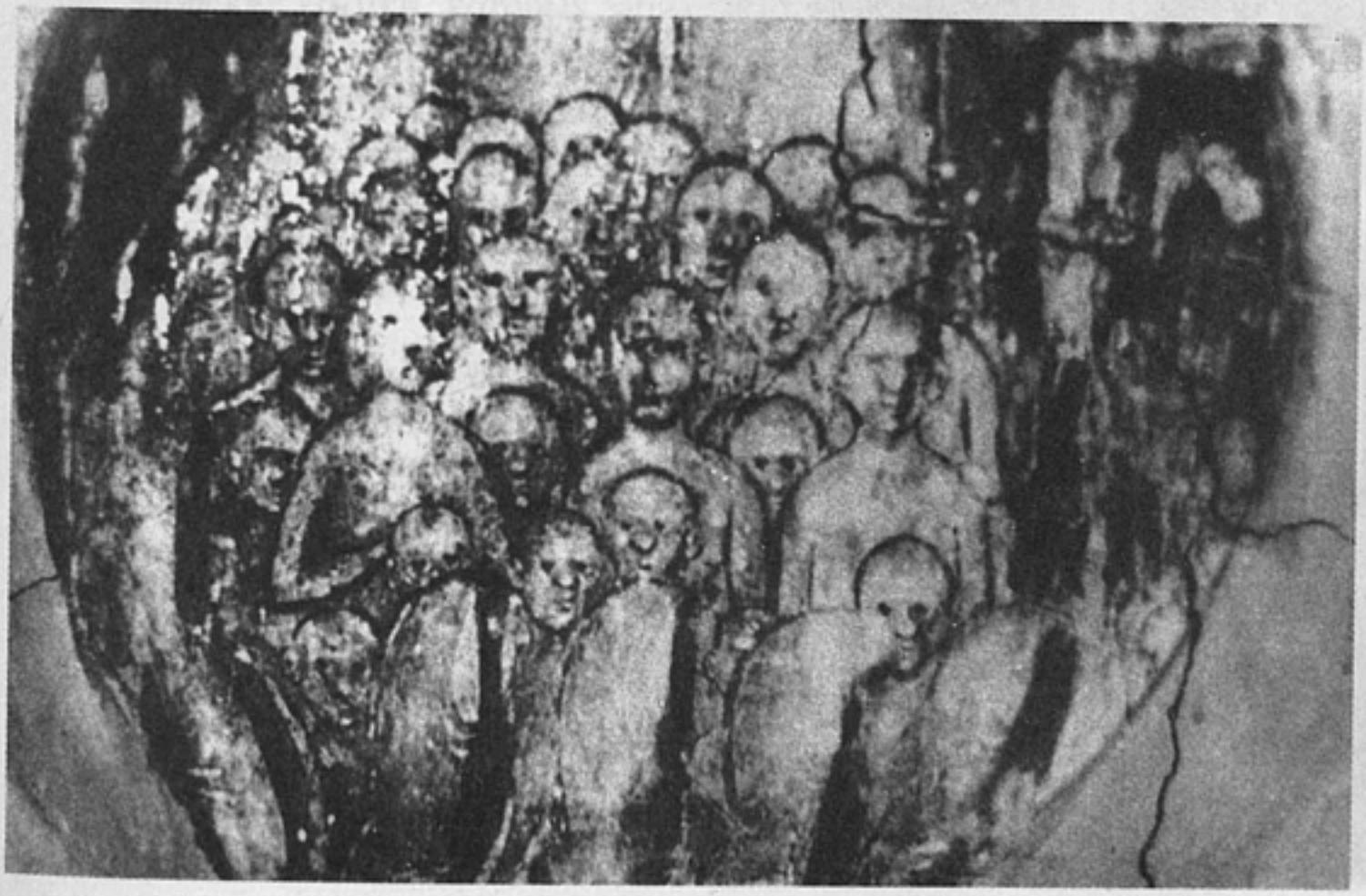
ОПЫТ

ЮРИЙ НОРШТЕЙН

Снег на траве

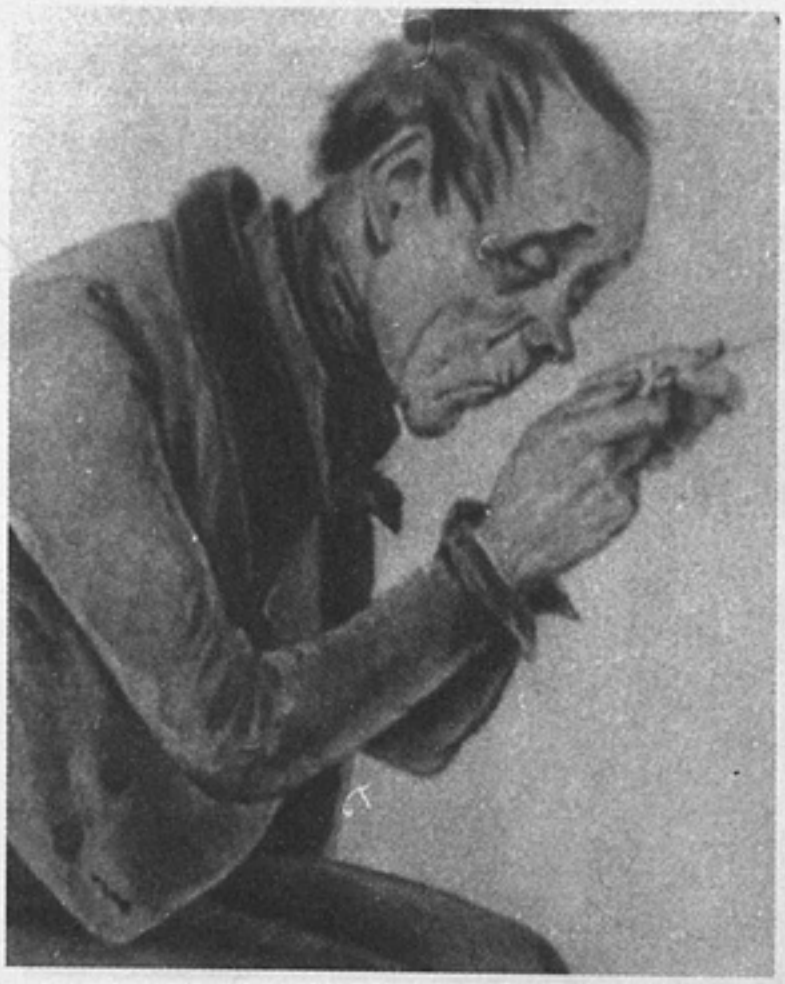
Изобразительные свидетельства гоголевского времени и культурный контекст, привлеченный в фильм, выходят за рамки «Шинели». Но чтобы сквозь знания эпохи ощутить запах времени, необходимо запомнить подробности и убить их в себе. Конечно, можно процитировать текст Гоголя о деталях, взятых крупно и т.д. Но литература закрывает словом физиологические подробности. В ней промежутки между словами заполняются чем угодно, и прежде всего паузами. В кино изображение непрерывно волочится. Необходим «возвышающий обман», чтобы снять физиологию и дать действию дыхание. Культурный контекст в этом смысле важнее материального знания эпохи. Он помогает обобщить подробности миропониманием, мирочувствием. Разглядывая при свете лампы разнообразный материал, выловленный в музеях и библиотеках, я поражаюсь его обилию и понимаю, что эпоха свободного посещения запасников навсегда ушла из жизни. Никаких денег не хватило бы сегодня на «собирание камней». Материал многолик.

Вот, например, фреска «Души людские в руце Божией» XII века. У меня полное ощущение, что это фотография людей из концлагеря. Какие выразительные персонажи. Их можно сегодня совершенно спокойно брать для какого-нибудь фильма.



А на этой фотографии человек считает деньги. Акакий Акакиевич тоже будет считать деньги. Он приходит домой, когда понимает, что нет другого выхода как только шить шинель, и подсчитывает свою наличность. Деньги у него хранятся в ящике стола. Тут сразу встает вопрос: как будет понятно, что это собрано им за год? Я уже как-то говорил о действии в реальности кино и о том, что киноизображение не может следовать литературному языку. В литературе мы не видим, а воспринимаем через слово, в кино мы должны провести действие через агрессию изображения, ведь оно обладает неукротимой агрессивной силой.

К примеру, у портного Петровича — идея сшить шинель и получить деньги, ради чего он готов идти на любой обман. У него еще есть идея — себя показать. И он подхватывает Акакия Акакиевича, идет с ним по улице, держит его под руку и рассказывает, рассказывает, какую шинель он ему сошьет. Уж такую шинель он ему сошьет, какой просто нету! И он говорит даже не ему, а всем, всему миру сообщает об этом и потом исчезает, пропадает, как черт. И Акакий Акакиевич так и остается стоять на улице в совершенно нелепой позе, а затем начинает падать... и падает уже у себя в комнате, на стул. После чего он принимается лихорадочно открывать ключом заветный ящичек, где у него хранятся деньги. Теперь, представьте, у него на шее висит на шнурке потайной ключ... Он открывает ящичек... выдвигает... а ключ не вынимается, поскольку Акакий Акакиевич очень нервничает... И он дергается, едва не вырывает ящичек ключом на веревочке. Ящик чуть не выпадает из стола, Акакий не понимает: или ему ящик вынуть, или попытаться снять ключ с шеи... — то есть действие лишено логики... Вообще, в кино нужно делать то, что в литературе существует между строчками. Если мы будем повторять, вернее, делать попытку повторить то, что написано, мы не получим кино. Мы должны сочинить такое действие, которое не впрямую цитировало бы литературный текст и которое уже потом адресовало бы зрителей обратно к литературному тексту, но делало это абсолютно по-своему. Поэтому незначительное в литературном тексте может обрести силу в киноизображении.



Если продолжить тему о тех материалах, которые так или иначе участвуют в нашем фильме, то вот, например, акварель пера Боклевского первой половины XIX века: чиновник очинивает перышко.

Во времена Акакия Акакиевича писали такими перьями. Но здесь хорош сам жест, то, как навостряется перышко.

А вот другой материал для эпизода, когда Акакий Акакиевич, перед тем как приобрести новую шинель, бреется.

Нам эта сцена нужна не только для того, чтобы показать, как он приводит себя в порядок, а для того, чтобы показать, как он раз-

глядывает себя в зеркальце... Здесь еще должна возникать связь с тем, как его товарищи по департаменту, когда приходят на службу, осматривают каждый сам себя в зеркале — а каков он сегодня. Тогда Акакий Акакиевич особо не вглядывался в свое лицо, он проходил мимо. Он творец, у него свой интерес: как буквы пишутся.

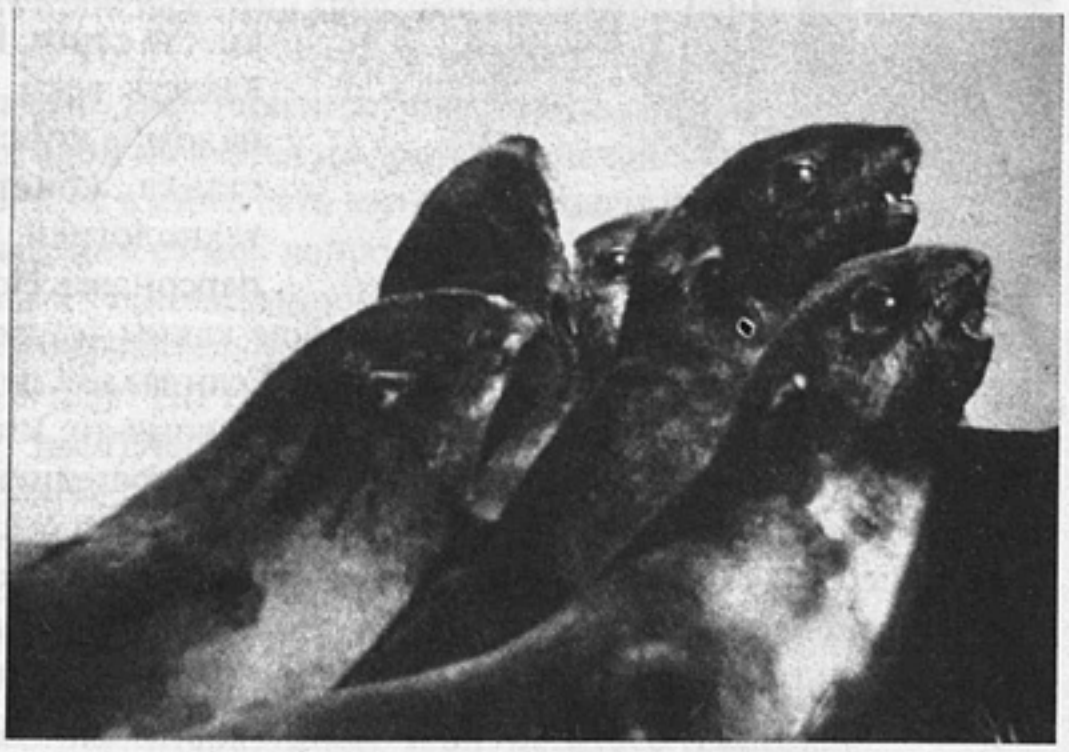
После смерти Микеланджело с него срезали сапоги, которые приросли от грязи к его коже. Эта сторона жизни его абсолютно не интересовала. И Акакий Акакиевич весь там, в буквах: они главный смысл его жизни. А теперь новая жизнь. Он, быть может, впервые смотрит на себя — как он сегодня выглядит, все же вечером вечеринка. До этого он сидел, закутавшись в одеяло, писал... и был счастлив.

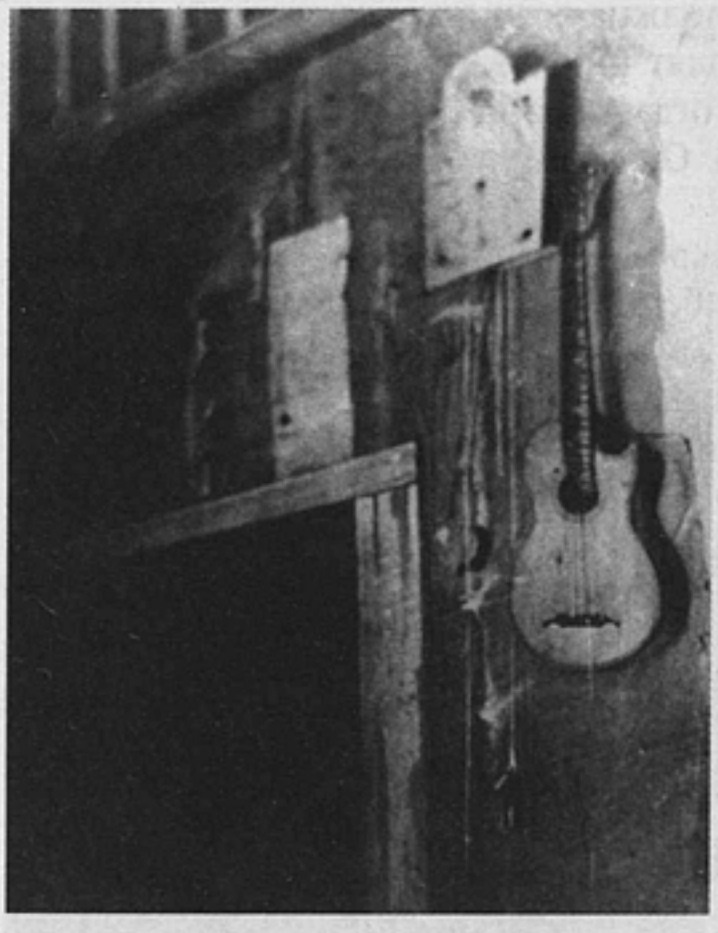
Один студент пришел к композитору Брамсу показать свое сочинение, а потом, когда уходил, случайно оглянулся и увидел, как Брамс, великий Брамс, закутавшись в одеяло, достал из буфета сосиску и, стоя, ел. И думал о музыке! В этот момент он сочинял «Реквием». Возвышенное ведь совсем не там, где может представить себе обыкновенный обыватель. Это мы сегодня смотрим на творчество, как на поток прожекторов, в лучах которых купаются звезды. На самом деле оно в другом.

Есть акварель художника XIX века, которая называется «Сборы в театр», где просто человек бреется. Но один жест — как он это делает — дает больше, чем десятки описаний. Он за нос себя подхватил. И я представляю, что Акакий Акакиевич засунул себе палец в рот, изнутри щеку подпер, чтобы легче было брить. А потом пошел ополаскивать лицо под умывальник. Он должен мыться так, как мышка стала бы мыться на наших глазах. Так, наверное, как дети моются!

Все детали направлены на характеристику героя. Чем полнее мы его раскроем, тем ужаснее будет финал его жизни — смерть, после того как он потерял шинель, а с ней и весь смысл жизни.

Вот еще фотография из американского географического альманаха, она тоже имеет отношение к «Шинели». Морские котики, которых забивают палками. В их глазах смертный ужас. Эта фотография нужна для эпизода, когда Акакий Акакиевич приходит к одному важному чиновнику просить помощи, чтобы отыскали шинель.





А на этой фотографии — детали интерьера. Конечно, у Акакия Акакиевича не может висеть гитара на стене. Но рваные обои, часы — такие детали в его каморке вполне возможны.

Женщина-алкоголичка. Это материал для пьяницы-портного, к которому приходит Акакий Акакиевич и который смотрит на него как на свою жертву.

Я говорю о материале, который мы собирали и собираем по «Шинели», но сам до конца не знаю, какой именно станет самым важным в нашей работе. Эта акварель первой половины XIX века — сумасшедший в смирительной рубашке, — на которой изображен художник Павел Федотов, автор знаменитой картины «Анкор, еще анкор!». Современник Гоголя, он писал картины из русской жизни. Не выдержав напряжения, сошел с ума. На листе — его последние дни в больнице. Этот рисунок сделали его друзья после посещения лечебницы.

После того как пройдена технология, перед режиссером возникают уже подлинные вопросы, без которых невозможно делать кино, хотя и в момент конструирования невольно проигрываются отдельные сцены. Судьба Федотова проявляет эти вопросы. Его смерть становится частью «Шинели».

По мере развития фильма уровень вопросов возрастает, ты должен расти вместе с ним. Безусловно, необходимо владеть всем изобразительным арсеналом: конструкцией съемочного станка, конструкцией изображения, технологией фактуры, ощущением персонажа. Но по-настоящему это может иметь смысл, если все пронизано еще каким-то сверхощущением, которое перекрывает все, о чем мы уже говорили. Если ты как режиссер в одном проходе или пробеге Акакия Акакиевича по улице к кому-то, кто поможет ему отыскать украденную шинель, не способен передать его трагедию, как у него распахнется шинель, как утонут в снегу сапоги, как растопырятся руки и он будет бежать всем телом вперед, по-детски, оборачиваясь, ища у кого бы спросить, тогда не стоит браться за фильм. И как сделать его в этом пробеге беззащитным? Я сейчас говорю не о мультипликации и даже не о кинематографе. «Пепел Клааса стучит в мое сердце» — Федотов в смирительной рубашке не дает мне покоя. Эти руки, спеле-

натые «белым ремнем», будто крылья у птицы, охваченные крепкими грубыми пальцами. Только голове оставлена возможность жить. Друзья кормили его яблоками. И здесь не кормление Христом своих учеников хлебом или преподание вина. Руки учеников скрыты в рукавах, сцена — высшего смысла. Христос символически раздает себя.

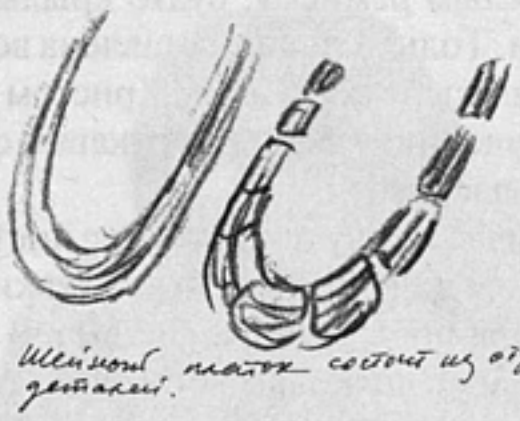
А сейчас я хочу показать — с чисто технической стороны — тех персонажей, которых вы видели в эпизоде «Акакий Акакиевич на улице». Естественно, сейчас они вне пространства фильма. В них нет завершенного качества, какое есть в кинокадре, поскольку они вне атмосферы слякоти, дождя, снега, сырости, хлюпанья калошами...

Послушайте гениальное описание похожего состояния у Лермонтова в его неоконченной повести «Штосс». «Сырое ноябрьское утро лежало над Петербургом. Мокрый снег падал хлопьями, дома казались грязны и темны, лица прохожих были зелены; извозчики на биржах дремали под рыжими полостями своих саней; мокрая длинная шерсть их бедных кляч завивалась барашком; туман придавал отдаленным предметам какой-то серо-лиловый цвет. По тротуарам лишь изредка хлопали калоши чиновника, да иногда раздавался шум и хохот в подземной полпивной лавочке, когда оттуда выталкивали пьяного молодца в зеленой фризовой шинели и клеенчатой фуражке».

Литературная живопись, подобная бунинской, но за полстолетия от него. А цвет? Чистый Шагал, «лица зелены», «туман серо-лиловый», «рыжие полости».

Лермонтовский отрывок художественно-документальное свидетельство времени, такое же, как и произведения Федотова, Шмелькова или Соломаткина.

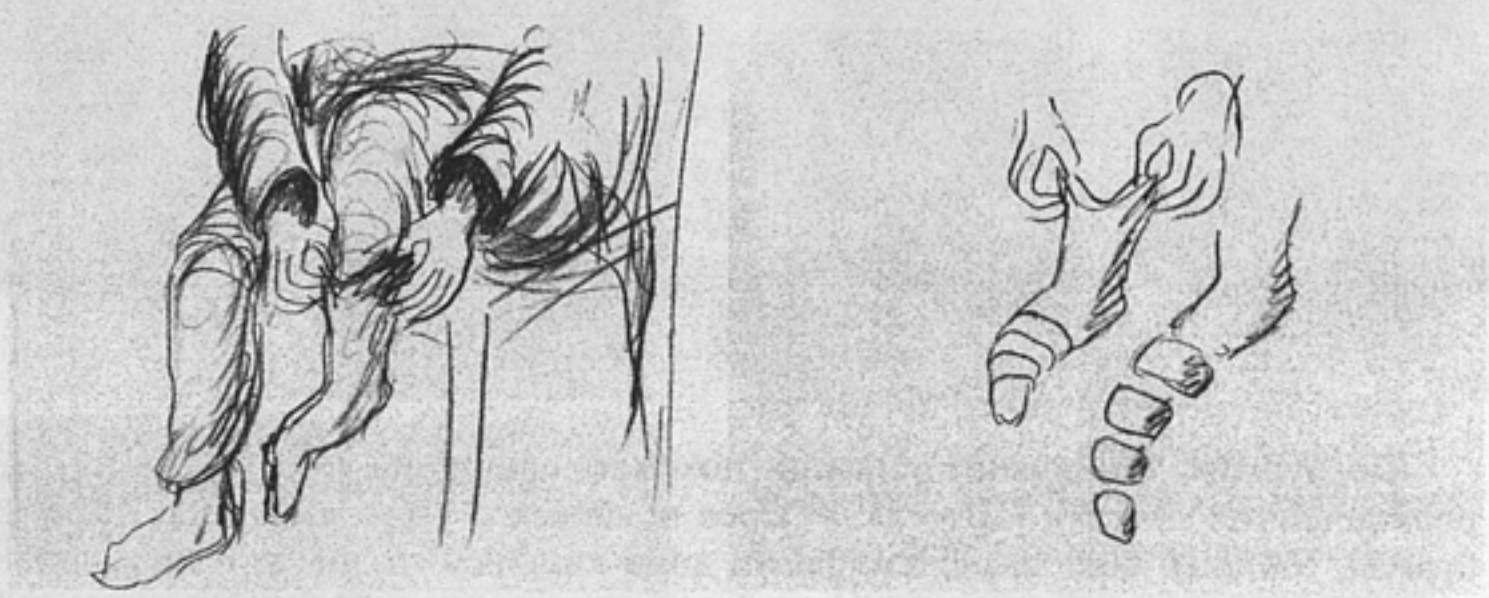
Работая над персонажами, мы старались представить себе атмосферу, в которую они попадут и в которой начнется их зримое действие. Я сказал «зримое действие» и ужаснулся. Все же в кино есть что-то бесстыдное, и оправдать бесстыдство может только высокий смысл вопросов и к самому себе, и к небу. Сегодня кино подошло к такой степени откровенности, что пушкинские строчки «Германн был свидетелем отвратительных таинств ее туалета» становятся дуновением ветра в яблоневом саду. Но Пушкину не нужны физиологические подробности, он применяет поэтический ход — деталь. «Булавки дождем сыпались около нее. Желтое платье, шитое серебром, упало к ее распухлым ногам». Можно только вообразить, что сделал бы сегодняшний режиссер из этого пушкинского эпизода. Где нет отбора, там выползает физиология. Потому-то есть смысл время от времени перечитывать Лессинга, его статью «О границах живописи и поэзии». Полагаю, в таком чтении мы найдем многое, касающееся сегодняшних проблем соотнесения литературного и визуального текстов.



Какие у вас есть вопросы по технологии?

— Как в изображении была передана мягкость носков и шарфа?

— Они изготовлялись из фольги. Шарф сделан не отдельными фазами, а из отдельных кусочков. Мы выбрали технологию, которая позволяет нам рисовать быстро то, что необходимо сделать сейчас, в этот момент. Художник сделал большие листы фактур — на крафтовой бумаге, в меру плотной и в меру простой. На нее легко ложится акварель, гуашь. На ней можно краску растирать и размывать. И когда мне что-то необходимо для дви-



жения, я вырезаю нужный кусочек, накладываю сверху целлулоид, что-то дорисовываю — и всё. В результате я составляю из этих кусочков единое целое. Если внимательно рассмотреть шарф, можно увидеть соединения. Но в сцене швы нейтрализуются целым движением.

То же самое и с носками, когда у Акакия Акакиевича носок стягивается с ноги вместе с сапогом. Носок составлен из отдельных кусочков, сочленения которых незаметны, так как, повторяю, сделаны из фактур. Во время съемки я вообще не думаю о том, как что делать. Я просто тут же рисую и помещаю в кадр в нужное место.

— В материале «Шинели» вы для получения движения изгибаете фольгу покадрово?

— Нет, я ее не использую, точнее, перестал использовать для покадровой съемки складок. В «Сказке сказок» делал из нее солдатские плащи.

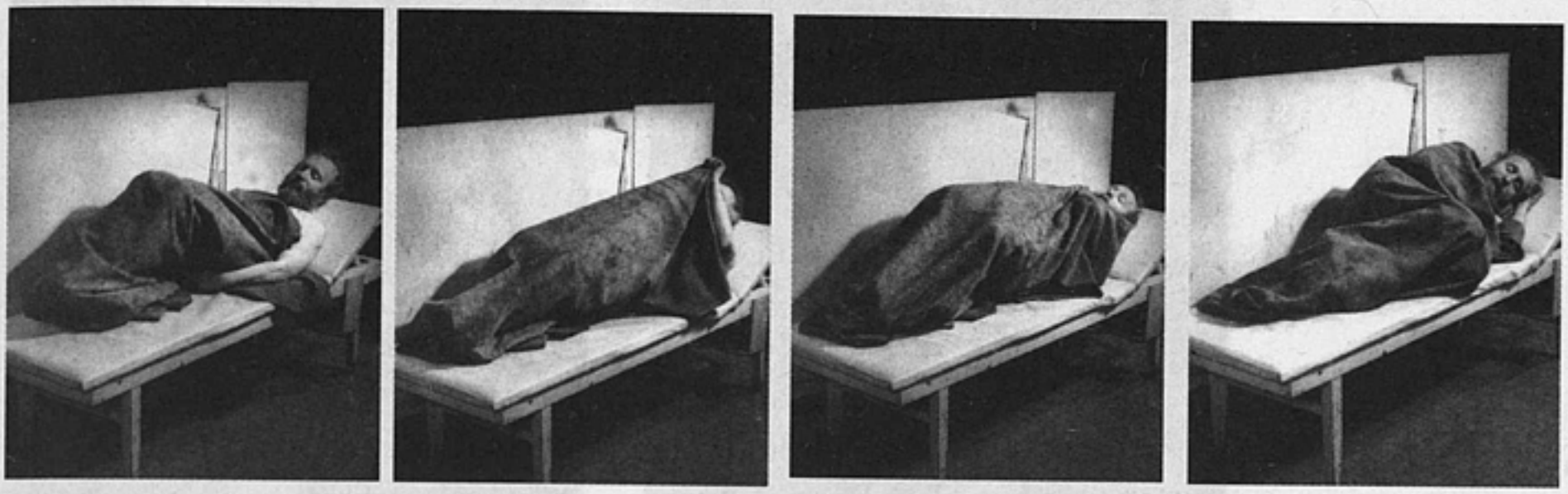
— Здесь не фольга?

— Нет, просто бумага.

— А когда Акакий Акакиевич за занавеской?

— В этой сцене фольга. Я сделал занавеску из фольги, исходя из предыдущего опыта, но в результате потерял в стиле. Акакий Акакиевич за занавеской — это вообще одна из первых сцен «Шинели». Тогда мы еще только подбирались к самой технике. Поэтому первое, что пришло в голову, уже ранее найденное: мы взяли фольгу, размяли ее, повесили, и дальше я просто двигал ее покадрово. Похоронка над домами в «Сказке сказок» была сделана по тому же принципу, но из тонкой, хорошо простиранной, промятой бумаги. Теперь мы не используем этот материал и сам принцип его покадрового движения. В смысле чистоты

графического жанра в сцене закутывания Акакия Акакиевича в одеяло нашелся гораздо более точный и насыщенный изобразительный ход.



— *Сами закутывались?*

— Почти. Сначала Саша[1] снимал меня, и все в студии дружно похохотали. Мы предполагали сделать фотофазы, потом поняли, что это бред и что даже если мы сделаем фотофазы, в дальнейшей сборке кинокадра они будут эстетической глупостью, потому что примут на себя весь кадр, будут торчать в изображении, как живой палец в живописи. И фазованное натуральное одеяло станет камертоном изображения эмоции, энергия кинокадра, воздух кадра выйдет через фотофазу. Потому и отказались. Я думаю, что только в одном месте мы воспользуемся фотофазами с дополнительной графической обработкой — там, где Акакий надевает новую шинель, — чтобы эту шинель сделать самостоятельным персонажем. То есть она — как гипертрофированная изобразительная точка в пространстве фильма, почти приближенная к натуре. Чтобы она сразу на себя зрительский взгляд брала. Но это задача в соответствии с драматургией, а не потому, что мы делаем фильм на фотоперекладках. Фотофазы для новой шинели нужны в качестве мягкого, почти атласного одеяния на фоне общего «хрипа» всего стиля. Разговоры об открытости приема я не очень приветствую: «Этот фильм мы сделали на том, этот на этом...» Безусловно, должны быть опоры для стилистики, но не они в результате влекут фильм. Открытая стилистика слишком соблазнительный слой фильма, когда речь идет о психологических задачах. На стиль легко купиться, не заметишь, как окажешься в ядовитом лесу.

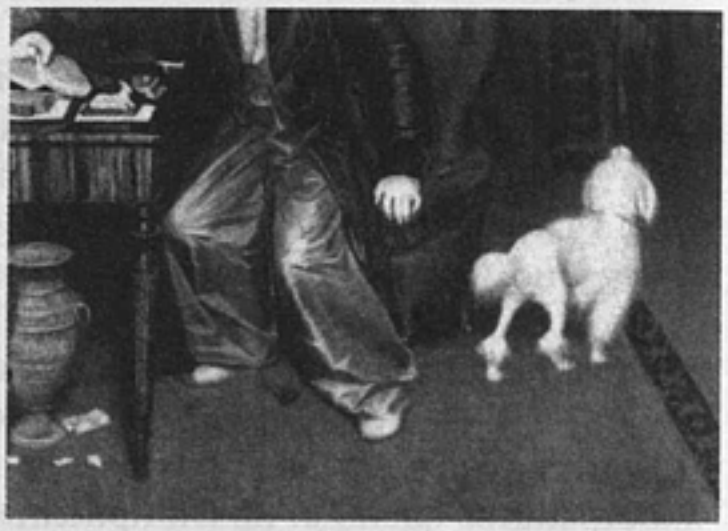
Любой изобразительный кусок фильма диктуется обстоятельствами образа действия (хотя и бывают обратные связи, когда изображение разрабатывает действие). На самом деле любые стилистические сдвиги, крупно рассмотренные, могут показаться эклектикой, но свяжите их вертикально над фильмом — и они станут мелкими фрагментами в общем строении. Соборы, возведенные в веках, прошедшие через романский или готический стиль, остаются соборами. Хорошо временами задирать голову к небу.

Тогда, при съемке сцены закутывания в одеяло, я не думал о стилистических проблемах и не испытывал ничего, кроме ужаса, полного незнания. Но временами незнание — благо. «Отверзаются вещие зеницы», и твои мучения оборачиваются открытиями для тебя самого. Смешно: мы готовили сцену, а я не знал, как ее снимать. Так, нарезал из бумаги какие-то кусочки, положил. Попросили художника сделать фактуру на бумаге «крафт». Это очень хорошая бумага — плотная, тонированная, и на ней можно работать и делать фактуру прямо во время съемки.

— *Вы сняли первый раз, как Акакий Акакиевич закутывается, а потом вам не понравилось?*

— Не потому, что было сделано плохо по игре. Не понравилось, потому что одеяло стало кисеей! Тонкой кисеей. Складки острые получились. В сущности, первая пробная съемка — ошибка. Тут приходится не только много знать — как ребенок устроился в утробе, как произрастает это семечко, — а еще и перебрать много всякого изоматериала — строение складок. Как Леонардо рисовал складки, как Грюневальд, Федотов.

Помните, как в «Завтраке аристократа» у персонажа на коленях натянулись складки. Федотов владел мастерством передачи материального мира абсолютно



безукоризненно. Но для него характерно, что, приходя к философскому обобщению и к цельному осмыслению, он постепенно отказывался от материальности, от живописной виртуозности.

— То, что у вас при съемке получились острые складки, означало, что они не ложились вообще?

— Получался другой эмоциональный эффект. Поэтому мы пересняли сцену. Но благодаря этому я понял, как просто можно компоновать изображение на черном фоне. Буквально шкуркой по целлулоиду — что-то царапнешь, сделаешь вторую фактуру чуть более подчеркнутой, и изображение становится глубоким, разнообразным при помощи простых средств. Если мы использовали плотную фольгу для тонировки, то исключительно потому, что она не корежится под нагревом съемочного прибора. Ее можно спокойно фактурить, заливать акварелью.

— И свет не пропускает?

— И свет не пропускает.

— Есть такая фольга, которая не держит краски?

— Ее пришлось обрабатывать какими-то щелочами, обезжиривать. Все это, действительно, довольно утомительно. Наверное, можно найти какой-то другой способ подготовки поверхности к работе.

— А вы не хотели использовать еще какой-то эффект просвечивания краски, допустим, через станиоль, такие лессировочные эффекты, чего не получается на чисто бумажной основе?

— Да, в смысле работы станиоль очень удобна. Мне она нравится больше бумаги. Она имеет свои прелести, но иногда необходим более плотный материал вроде фольги. Я уже говорил, что ее можно использовать для колышущихся складок. Но со временем я понял, что не нужно чисто механически один материал предпочитать другому. Все дело в конкретной художественной и технической задаче.

— А вы скрепляете детали герметиком или двойным скотчем?

— Нет, никогда не пользуюсь герметиком. Двойным скотчем гораздо выразительнее можно работать. Вот видите — вицмундир.

Он сделан на крафте, который нафактурен, то есть сам по себе имеет нейтральную фактуру. Я попросил набрызгать на крафт краску для подготовки живописной фузы[2]. Мало кто из художников способен подготовить к работе такую благородную фактуру, как это делает Франческа[3].

— Крафт при съемке не коробится?

— Нет, не коробится.

— То есть при такой съемке он вполне может заменить фольгу?

— В соединении с накладным целлулоидом крафт держит плоскость.

— Это «соус»[4]?

— Нет, не «соус». Это специальный карандаш. Потрясающий карандаш. Я его случайно обнаружил. Он обладает возможностями и акварельными, и восковыми. Им можно работать по бумаге, стеклу, целлулоиду, при этом рисование сочетается с акварельными размывами. Я буквально что-то начирикаю, влажной кисточкой пройдусь, и готова деталь. Время рисования сокращается.

— А прежде чем на крафте рисовать, вы его мочите, растягиваете? Прямо как есть — в рулоне?

— Все зависит от площади тонирования и сложности рисунка. Если художнику нужно делать декорацию, то, естественно, крафт надо натягивать на планшет.

— Нет, вот именно для перекладки?

— А для этого надо только предварительно его зафактурить, натянув на планшет. Далее из этой фактуры я вырезаю нужной величины детали, например, обшлаг рукава, часть локтя или плеча, и дорисовываю, подгоняя тонировкой одну часть к другой. Смотрите, вот тут у меня детали от Акакия Акакиевича. Это лоб...

— Кошмар! Ничего нет...

— Да, впечатление производит жуткое: как будто выгрызли, да?

— Когда без носа — это еще понятно: не то чтобы выгрызли, а просто уродился такой.

— Вот сюда накладываются бачки, вот эта щека — под каплевидный нос. Нос у Акакия Акакиевича состоит из трех элементов. Видите, когда я снимаю у него глаз, под ним оказывается еще один, я не меняю их, а просто накладываю сверху другой глаз с другим выражением. Или когда делаю закрытие века. Как-то я пришел к этому простому приему. Не убирая предыдущую фазу, накладываю новую. Но сейчас вы видите изображение без атмосферы. В кадре оно смягчается фактурами, различными диффузионами.

— Это не единственные глаза?

— Конечно, нет, их, наверное, десятка два, а может, и больше. Знаете, художник Грёз говорил: «Я знаю сто способов рисования глаз, устремленных вверх». Так что два десятка — явно мало. Сейчас перед вами основная фаза в положении, когда Акакий пишет. Другие фазы можно делать прямо из этого положения. В съемке я открыл для себя некоторые закономерности. Новая деталь, например, морщинка у глаза, изменяет выражение, при том что весь состав лица остается неподвижным. Очевидно, в изображении существуют магнитные поля, силовые линии. Они действуют поверх изображения, и новый элемент становится точкой притяжения. Любой точно положенный элемент тянет на себя весь состав изображения. Помните, мы начали разговор об энергетических точках кадра, о добавочных элементах, которые дают ему направленное развитие. Построение лица через направленную мимическую деталь только подтверждает этот общий принцип. Мы тронули одну часть лица, но отзвук от нового элемента прошел по всему пространству, как острое пиццикато по общему оркестровому гулу.

— А в фильме используется умбра?

— И умбра, и сепия, потому что психологически тяжело работать только с черно-белым изображением. И потом цвет имеет развитие. Ракурсы делаются по принципу какого-то одного четкого направления. Если герою нужно поднять голову, этот подъем заранее готовится. Под лбом лежат глаза, когда Акакий поднимает голову, вот они, уже на месте.

Дальше я тяну движение к общему силуэту, абрису головы. При этом необходимо чувствовать и тональность глазных впадин, внутрь которых помещаются глаза. В нашем случае тонировка двухслойна, обработана, прошкурена легким офортным способом. В царапины втерта краска. При движении слоев офортная тонировка вибрирует незаметно не только для глаза, но и для

кинопленки, которая фиксирует вибрацию «подсознательным» слоем. Развитие движения происходит через какой-то элемент, который является формо-

образующим. Например, нос. Вот смотрите, если у вас эта часть лба, то вот — щеки...

Обязательно должен быть ведущий элемент, который тянет всю массу строго поступательно по определенным отрезкам. В какой-то момент один элемент меняется на другой, более ракурсный. В пересечении одной линии с другой сгущенная тональность образует движущуюся точку. При множестве линий нескончаемое количество точек движется хаотично, но и направленно. В итоге мы получаем вибрирующую тональность. Я смотрю сейчас на тональность сверхкрупно. В кадре пленка фиксирует не отдельные линии и точки, она экспонирует тональный гул. То есть кинокадр — это движение изобразительной массы, плазмы, из которой составляются персонаж и его игровые переживания. Переходим вот на это положение, продолжая остаточное движение за счет какой-то

фактуры, за счет общего движения всей головы без изменения внутри нее.

— *То есть она вроде бы движется, а на самом деле...*

— А на самом деле нет, но так как в соединении с последующим движением в памяти фиксируется остаточная реакция от предыдущего, то все равно этот эффект срабатывает. Я уже как-то говорил, что у Волчка кончик носа является ведущим.

— *На нем фиксируется внимание?*

— Совершенно верно. И если его движение потеряет пространственный ритм, то вся фигурка потеряет цельность игры. Здесь должны быть вещи, которые выполняются безукоризненно. Когда технически сложное движение — поворот головы справа

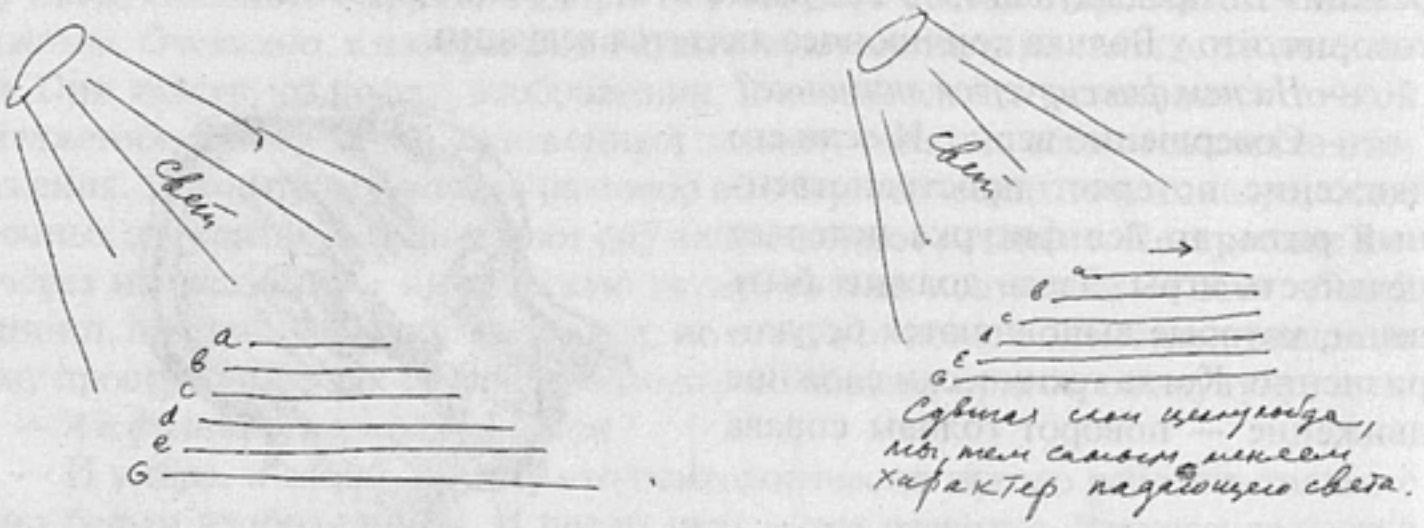
налево и наоборот, — то я иногда накрываю персонаж листом целлулоида, закрепленным скотчем на стекле, и на нем рисую положение Волчка или Акакия Акакиевича в кадре, помечаю поворотные точки силуэта. Потом совершенно спокойно разбираю персонаж и ставлю следующую фазу, в которой ее элементы могут продолжить движение и окончательно завершить его. Положение фазы, переход движения контролируется рисунком персонажа на целлулоиде. Я готовлю персонаж для завершения поворота, я могу его весь разобрать и снова собрать, подложив под целлулоид, на котором нарисован Акакий Акакиевич, и персонаж у меня не собьется. Практически ничего не дергается. Без судорог.

— *И вам достаточно этих элементов, чтобы сделать такое движение вперед? Здесь условность несколько другая.*

— Не понял! Вы говорите, что это возможно только при определенной, относительной условности, при таком, скажем, рисунке, да? Но понимаете, в чем дело... Я вам говорил о том, что такое изобразительный темп, что такое движение внутри какого-то определенного элемента, движение внимания. И здесь то же самое. На фоне фотографии это будет смотреться условно, на фоне условного фона изменится степень реальности. Все только на соотношениях, а не на самостоятельности. Не может быть персонаж вне зависимости от среды. И в их сопряжении всегда будет плотность изображения. Иначе изобразительные элементы окажутся несогласованными и перегрузка изображения не позволит им сойтись друг с другом. Например, халат Акакия представляет из себя нечто чудовищное. Он просто сделан из бумажек, из всякого дрызга. В конце концов я прошелся по отдельным частям «шкуркой», буквально несколько движений, в фактуру втирал не краску, а стеклограф, восковой карандаш. В течение полутора минут уже был готов элемент движения.

— А вы ничем не закрывали? Вот тут элементы накладываются, там сгущаются...

— Одно на другое? Никакого значения не имеет. В этом случае надо использовать эффект света. Когда я закончил сцену с одеялом, в которое кутается Акакий, то показал Саше Жуковскому: «Посмотри сбоку». Знаете, какая гора целлулоида набралась! Эффект — как в живописи, когда тональная масса то накапливается, уплотняется, то постепенно вгоняется в некое внутреннее ощущение живописного результата. И в процессе съемки этого эпизода набиралось такое количество целлулоидных чешуек, что я буквально чуть-чуть сдвигал эту массу, и движение лепилось само собой. И я уже знал: свет падает отсюда, значит, мне нужно строить, наращивать массу в расчете на свет. И эффект света я использовал в свою выгоду, ничего не убирая, не меняя, а просто сверху накладывая все новые и новые слои. И получалась живописная «фуза», которая приводилась в движение пальцами и принимала сразу отчетливый характер — одеяла, локтя, который оттягивает складку. Достаточно было стеклографом —



слабенько — или той же шкуркой слабенько по целлулоиду сделать нечто похожее на складку, и фаза приобретала направленность.

Я никогда в жизни не нарисую так законченно на листе бумаги, как это получается в кинокадре. Кино — искусство сложения не только кадров. Действие набирается по слоям, внутри кадра. Ну, вот видите, как делались эти детали. Сколько их здесь? Это не предполагалось, это все наращивалось во время съемки.

Эти готовые элементы можно класть и так, и так. Это не имеет значения. К примеру, нос сюда можно положить. А сюда в качестве подбородка найти что-нибудь и поставить... Вот не хочет, мерзавец!.. Тут еще нужно хорошо продумать момент сослаивания: что подо что. Элементы должны точно соответствовать какой-то внутренней ана-

томии целлулоида. Бывает так, что между двух целлулоидов попадает чужеродный элемент, поэтому надо хорошо продумать всю эту систему сослаивания. Тогда никаких ошибок не будет.

— Это по планам нужно делать?

— Да, по планам, но на одном слое стекла. Я сейчас нарисую планы схемы на арифметическом уровне. В процессе съемки несколько элементов становятся ведущими, они для меня святые, они удачно получались у художника, хорошо сопрягались друг с другом. Все остальные добавочные детальки иногда проще сделать вновь, чем находить старые. Но, в общем, все детали должны иметь закономерный характер. Я, например, все искал прищур Акакия. Понимаете, в чем еще прелесть перекладки? Здесь ведь ничего не изменилось. Деталь сразу распределяет по лицу иное выражение. Даже этот вот глаз меняет свое назначение. И всего лишь — от очень небольшого изменения мгновенно может возникнуть эффект прищура.

— И промежуточных фаз никаких? Сразу конечная?

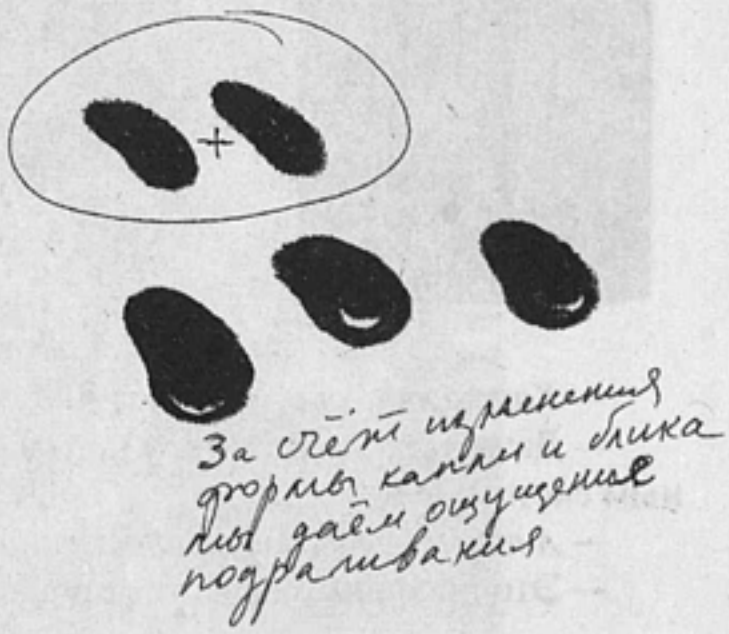
— Нет, промежуточные тоже делались.

— Например, на прищур — сколько?

— Одна или две фазы, и в самом элементарном виде. Я просто брал целлулоид, по нему царапал морщинку, втирал карандаш, то есть работы практически никакой.

— А чернила из бутылки как делались?

— Из мелких кусочков целлулоида, крашенных с обратной стороны. Несколько его кусочков соединялись в графическую каплю. Иногда на черную массу накладывался бличок и за счет сдвига блика или изменения его формы достигался эффект подрагивающей капли. А просветленная световая накладка (например, на нос) при сдвиге меняет направление формы. Световая накладка полупрозрачна, при наложении соединяется с просветлением на самой форме носа. Сдвигаясь по нему, она расширяет или сужает световую площадь кончика носа. При сдвиге накладки резкая граница смягчается. И эти сдвижки сразу делают всю фактуру живой, пульсирующей.



— Кажется, что весь нос шевелится!

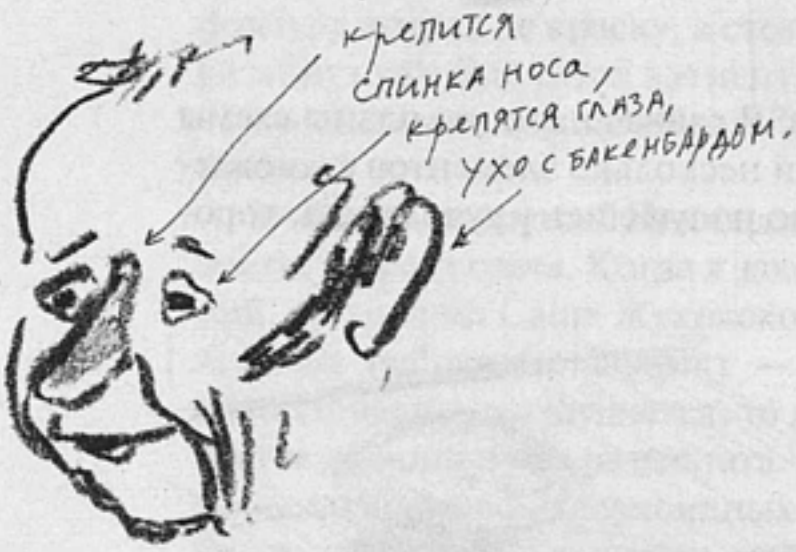
— А на самом деле — только один элемент. Подобные принципы световой разработки позволяют одушевлять и нос, и щеки, и лоб. Такие элементы сразу «одушевляют» весь пейзаж лица, если они конструктивно сопрягаются между собой.

— А морщины на лбу — они все разные?

— Конечно, у Акакия же лоб меняет ракурс, морщинки иногда задираются, поднимаются кверху, и поэтому я их никогда не крепил.

— А вообще что вы крепите в лице Акакия Акакиевича и что оставляете свободным?

— В переносице я креплю спинку носа. Кончик носа к основной массе, ноздря свободная. Лобная часть иногда свободная, иногда я креплю довольно жестко по шву черепа. Вот как это происходит: один элемент лежит, перекрываясь другим, и входит туда вплотную, становясь единым целым с черепом. Даже глазом воспринимается как единое, а когда изображение за диффузионом, то практически сочленения списываются.



Что касается морщинок, они важная часть лица, подвижная. Когда началась работа, я, ей-богу, не предполагал, что придется делать такие детали, как морщинки. Сама игра стала проявлять в них необходимость.

Сейчас после каких-то перерывов даже трудно начинать работать — надо недели две, чтобы войти в персонаж, чтобы его в себя вогнать. Вообще, для меня не составляет труда его сложить и начать работать. Но нужно войти во все элементы, нужно прочувствовать их внутреннюю причастность к анатомии, а следовательно, и к игре.

— А это бакенбарды?

— Это могут быть и бакенбарды. Иногда я эти элементы кладу, допустим, вот сюда...

— Чтобы получилась шевелюра?

— Чтобы шевелюра или чтобы можно было, скажем... Где у него лоб? Нет, это в другую сторону. Понимаете, вот я кладу иногда... ну, не эти, а какие-то другие элементы... чтобы сопряжение было между ними... Вот видите, как это все сюда точно входит.

— А эти головы в профиль?

— Что касается этих голов, то мне не очень нравится их изображение, хотя они сделаны хорошо в смысле его чистоты. Но сейчас я даже сложить эту вот голову не смогу, тут что-то еще было, не помню... Забыл уже.

— Как хорошо она меняется — даже так.

— Даже так, да. Видите, у него в лице уже игра идет, хотя ничего здесь ровным счетом не изменилось.

— А почему эта голова нарисована?

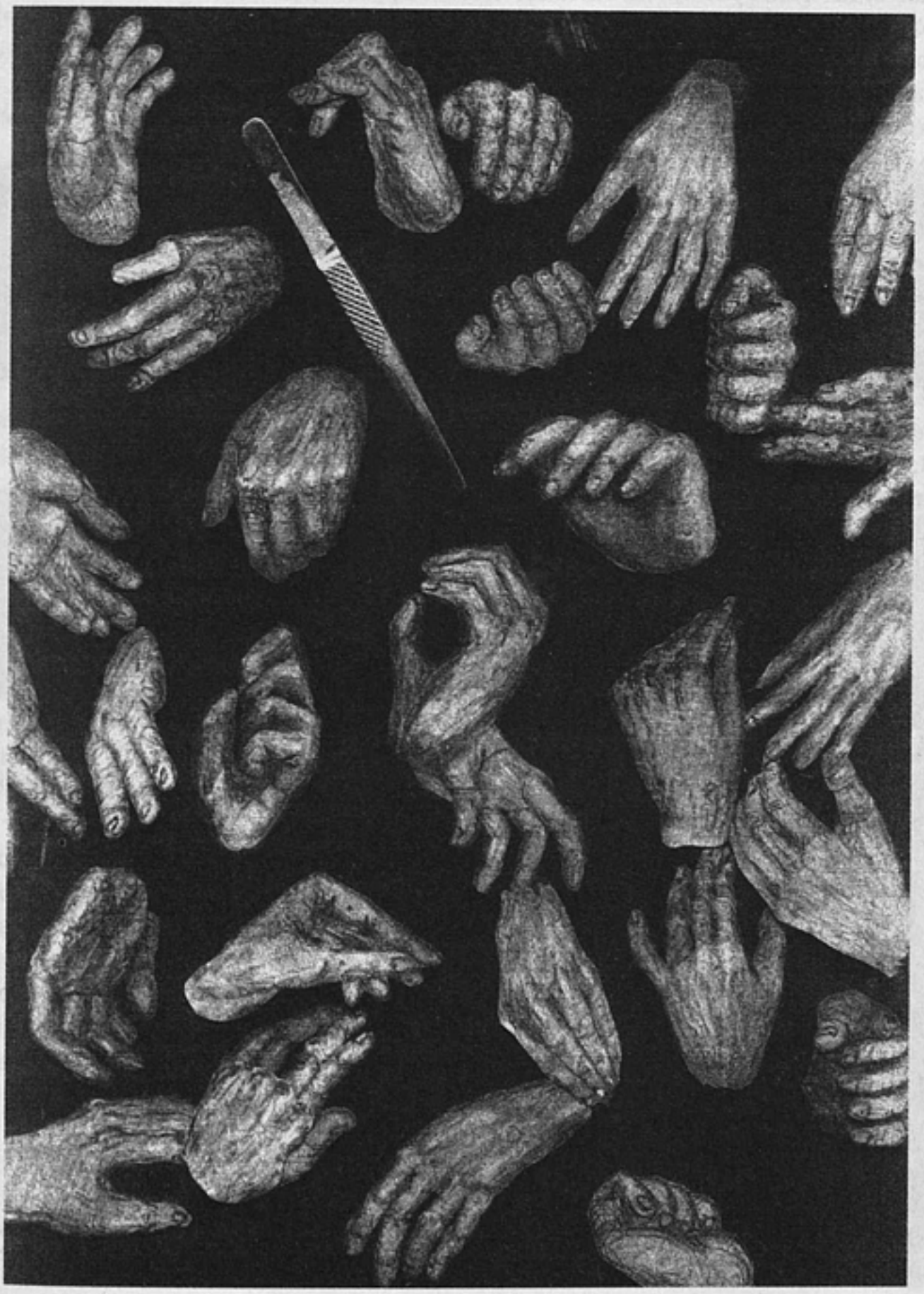
— Это профиль в качестве пробы.

— *Чтобы его вообще зафиксировать?*

— Да. А вот видите, рот у Акакия тоже составляется из элементов, там, где нужны подробности движения. Если они нужны, если на них акцент, тогда сюда прибавляется еще что-то.

Ручки у него тоже разные. Вначале я делал фазы движения, от которых в конце концов отказался. Руки — важный элемент игры Акакия. Что у него разработано? Лицо, мимика и рука. То, что участвует в написании. Все остальное неподвижно. Рука — его тонкий инструмент.Ее продолжение — перышко.

«И пальцы просятся к перу, перо к бумаге...» Перышко — самая важная часть Акакия. «Перышком скрипел я, в комнатенку всажен». Все остальное — нечто слегка оплывшее, с узкими плечиками, слегка осевшее, отсыревшее. Он забы-



вал о своем здоровье, и оно не напоминало о себе. Гоголь пишет, что он единственный раз пропустил службу, когда ходил к частному приставу. При, казалось бы, слабом здоровье (откуда оно крепкое?), он ежедневно посещал департамент. Это говорит о том, что хотя ветра надували ему за воротник, в поясницу, он страстью к переписыванию перемогал болезни. Переписывание перекрывало все. Во время войны люди почти не болели. Некогда было. Здоровье шло в топку войны. Болеть стали после войны, колки ослабли...

— А как вы поступаете в аварийных ситуациях, ведь когда идет съемка, чихнуть нельзя?

— Ну, если кто-то чихнул, может и схлопотать... Но, конечно, надо быть предельно внимательным.

— Когда вы работаете и двигаете элементы, то все время думаете, как бы чего не сбить?

— Нет, я не думаю об этом. Я думаю о том, как все это должно концентрированно двигаться в заданном направлении.

— И ничего не сбивается? И у вас есть три-четыре свободных элемента?

— Больше! Фактически почти все элементы не скреплены. Вы знаете, как я двигаю? Иногда лежит у меня на одной детальке другая. Двигаю кончиком пинцета, на который наклеена тоненькая шкурка, буквально величиной с булавочную головку. Я цепляю шкуркой целлулоидную чешуйку и передвигаю ее. У шкурки другое трение. Поэтому у меня нижние элементы остаются неподвижными. Разная степень натяжения, разная степень трения. Детали лежат свободно. Иногда я работаю двумя пинцетами — одним придерживаю, другим двигаю. Мне важно знать, что общая тенденция движения — в эту сторону. Происходит общий сдвиг слоев целлулоида — с дополнительным сдвигом верхней чешуйки. Должно быть ощущение, что мы тянем за верхнюю частичку многослойной конструкции, нижние слои сами двигаются за ней. Все детальки подчиняются одной энергетической точке.

— То есть если уж тянуть, то в нужном направлении?

— Обязательно.

— И это все на одном ярусе?

— Да, на одном: халат Акакия, стол, рука — конечно. Все на одном. А, скажем, стена, кровать, совмещение его с кроватью, одеяло или что-то другое — на втором слое. И если было видно его, так сказать, седалище, то здесь, по этой кромке, просто брал целлулоид и пришкуривал его по форме кровати, накладывал на линию соединения штанов и вмятины в одеяле. Совмещение оказывалось абсолютным с тем, что лежит на нижнем слое, под штанами. Сейчас я стал раскладывать персонаж по слоям на разные стекла: туловище на одном, выше,

на другом голова и воротник. Иногда предплечье на нижнем, вместе с корпусом, локоть выше, на другом. Такой способ добавляет выразительность изображению. При этом расстояние между ярусами десять-двадцать миллиметров.

— А вот здесь живописная лессировка, когда мазочки на краях целлулоида — это так замечательно! Я пошевелил голову, и совершенно не видно шва, когда челюсть ходит. Полное ощущение, что это единое движение. То есть малая точка дает движение.

— Да, это очень важно — построить искомое, исходя буквально из одной точки, одним движением сразу «одушевить» всю площадь. На экране не должны читаться сопряжения. Будет грязь, если на экран полезут потроха, то есть то, что вы здесь видите. Отрицание отрицания, да? Диалектический закон. Здесь вы смотрите на изображение как на целое, на экране — малая часть. Она отодвигается вглубь, и дальше, и дальше, замещаясь постепенно более общим смыслом. Для замывания швов, сопряжений между элементами мы пользуемся диффузионами. Всю площадь съемочного поля покрывает «зернистый» целлулоид, разрыхляющий изображение. Этот зернистый экран отпечатан на широкой фотопленке (размером 70x100). Пыль на стекле — главный диффузион. У нас лежит стекло, которое постепенно набрало пыли, получился диффузион, идеально ровный. Такого не получишь специально. Это стекло мы бережем.

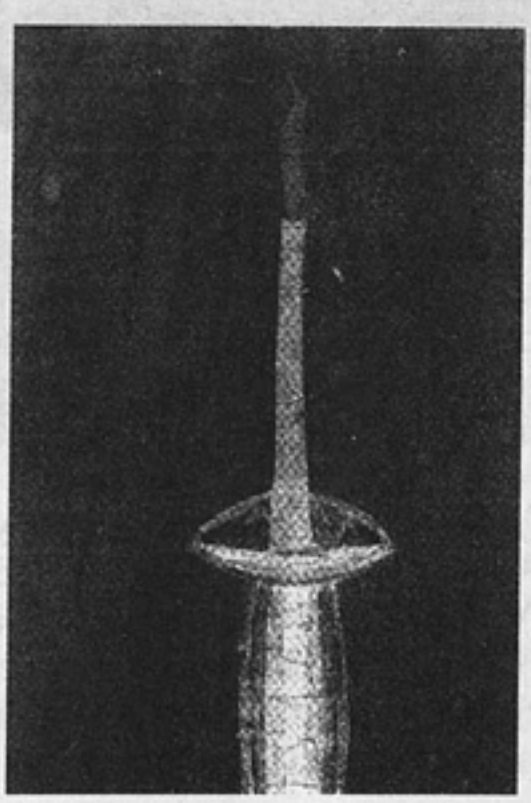
— А как делалось пламя свечи?

— Это как раз самое простое! Для фаз мы сняли натуральную свечу, натурально ее задували, чтобы огонь сбивался. По этой съемке мы сделали пламя фаза за фазой. Там, где свеча горит ровным огнем, когда воздух застывший, пламя почти неподвижно. Такое впечатление, что оно просто стоит.

Для этого я сделал две беленькие продолговатые дольки. Они складываются друг с другом, и когда я начинаю одну по отношению к другой чуть-чуть дви-

гать, то получается эффект тихого колыхания. Я могу одну на другую чуть надвигать, буквально по микрону и снимать фазы по три кадра. Возникает эффект

статики огня и его движения. Разные фактуры горения. Помните свечу на иконе «Успение» Феофана Грека, которая висит в Третьяковке?



Вам нужно сейчас особенно смотреть именно классику, а не карикатуры. Опрыскивать мертвые знания живой водой. Неисчерпаемый материал. Свеча у Феофана Грека сделана единым мазком. Но смотреть можно бесконечно. Совершенно фантастическое зрелище. Или натюрморты Сурбарана, просто божественные, с небес спустившиеся и осевшие на полотно.

— Поставил пять горшков в ряд...

— Да! Просто поставил... И это настолько откровенно и настолько, казалось бы, глупо... потому что все открыто, все вывернуто. Пять горшков. Простота неисчерпаема, поскольку нет эффектов. Такие вещи нужно не только

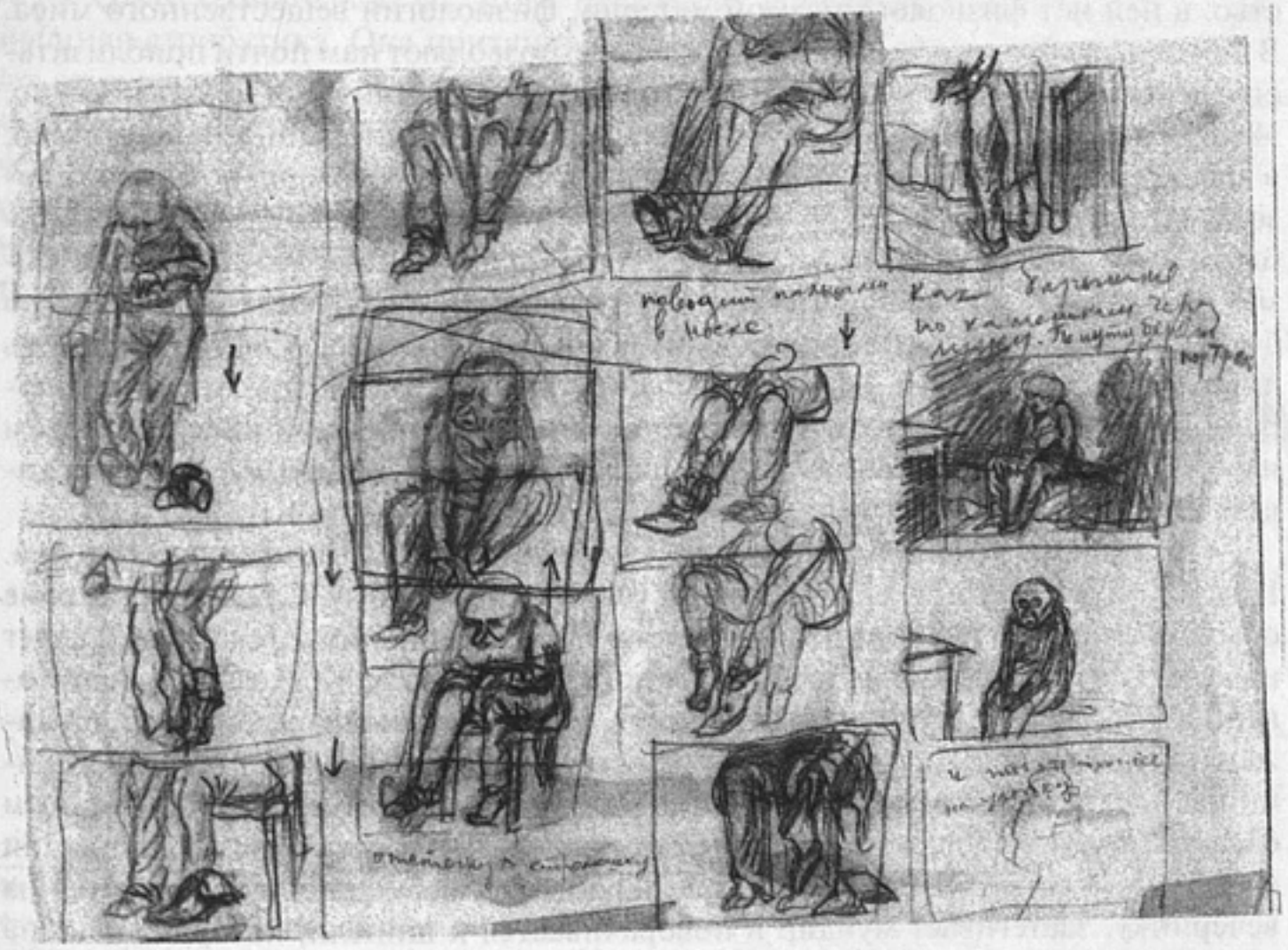
смотреть, но и делать выводы для себя. Вот вы говорите, что у вас уже мозжечок работает и мультипликацию вы видите. Это нормально, это профессионально. А живопись ведь как смотришь? Сначала восхищаешься, потом начинаешь рассматривать подробно, потом разеваешь рот. И вдруг видишь, что там вообще поверхность холста двигается, и вдруг оказывается, что это полотно работает таким духом, как в натюрморте Сурбарана, натюрморте Шардена, изумительном натюрморте Моранди, в натюрморте Пикассо — я имею в виду послевоенный, один из моих любимых. Все они на себя приняли время, время в них отразилось. Это вам нужно знать, потом будет проще ориентироваться, проще понимать изобразительное движение. Должна быть богатейшая сумма знаний, чтобы видеть, как в разные времена менялось отношение к портрету, как симметричность портретного строения менялась на его жанровость, как менялась крупность портрета, как портретная официозность менялась на индивидуальность и приходило открытие, что каждый человек бесконечно интересен. Портрет у Босха и портрет у Брейгеля, хотя их разделяет пятьдесят лет. И портрет Рембрандта, а они почти современники. Портреты Веласкеса, его пьяницы. Помните, человек с кривым зубом? Я был словно в беспамятстве, увидев подлинник. И улыбается он пьяно-бессмысленно, и зуб у него будто запавший.

И такую деталь придумал человек, который практически всю жизнь провел при дворе. Как был введен туда юношей — этот Моцарт живописи, — так там и скончался увенчанный славой, обласканный королем. И при этом он пишет мужика, у которого зуб сдвинут и пьяная улыбка. Лицо блестит пьяным потом. Его

реальность больше чем правда, но она не переходит в натуральность, поскольку божественна в живописи. Это феноменально! Или врубелевский «Пан», улыбку которого я все время рассматриваю — она мне нужна для Петровича, хотя и с другим знаком. Я просто смотрю-смотрю на картину, но никак не могу туда внедриться. Там гуляет ветер. И ты понимаешь, что это действительно север, совсем другая жизнь среди болот, среди чахлых пространств! И вдруг перед тобой прыгнул черт с копытом. Возникают мгновенные связи: «Консультант с копытом» — первое название булгаковского романа. Или из Гоголя: ноготь у Петровича был крепкий, как черепахóвый панцирь. И снова «Пан» врубелевский. Он сидит, одно копыто поджав под себя, а другое выставив вперед. Сколько мы видели этих копыт! У Рубенса сколько копыт мелькает! Но у Рубенса козлятиной пахнет! А здесь ощущаешь запах сырой травы, сырого вечера и видишь кровавый рог полумесяца.

Так что вам необходимо собрать в себе эти знания о принципах развития композиции и анализировать композиции художников Возрождения, композиции Джотто, математичность композиций Учелло и фотографические мгновения Дега. Вам надо знать принцип кулисности, принцип строения пространства в восточной живописи, связанный с философией. У Востока нет перспективы, там есть пространство, а в Европе есть перспектива, но нет пространства. Разные философии. Разное строение. В Европе мир сходился в точку, а на Востоке мир расширялся. Обратная перспектива. И есть еще уходящее пространство. И все это обязательно нужно откладывать у себя в сознании. Но только делать не «глубокомысленные» выводы, а *чувственные*! Уверяю вас, что вам потом будет гораздо легче работать, даже занимаясь откровенно стилевой мультипликацией. Собранный культурный слой весь войдет в работу, настроит на другой лад, что само по себе не так уж мало.

О чем я много думаю — так это о композиции кадра и, следовательно, о раскадровке. Вот этот эпизод снимался очень трудно — в смысле композиционных изменений. Я боялся, что панорама по Акакию будет нестерпимо скучной и смотреть на его фигуру будет неинтересно. Нужно сделать так, чтобы ничто не мешало следить за каждым его мельчайшим движением, здесь же нет никаких трюков, никакой внезапности действия.



— До «Шинели» передвижения персонажей были в основном горизонтальные. Когда горизонтальные, то это спокойствие. А когда вверх или вниз — это волнение. Или когда Цапля или Журавль двигаются горизонтально, но при этом смотрят в глубину, кажется, что они мечтают. Это вы так специально делали?

— Да, совершенно верно. Что касается «Шинели», движение наискось и в глубину связано с архитектурой кинокадра. А архитектура кинокадра связана с каменной архитектурой Петербурга. Здесь совершенно конкретная линия, в то время как в «Ежике в тумане» этой конкретности нет. В «Ежике» больше Востока, в «Шинели» — Запада. Но в ней уход в подробности, то есть в обратную перспективу.

В будущем мне бы хотелось сделать фильм по Библии — «Книге Иова», в которой выясняются отношения с Богом. Мне бы тоже хотелось кое-что выяснить. И там, как я себе представляю, не будет архитектуры, конкретных линий. Но там не будет и тумана. Мне все время кажется, что снимать этот фильм надо в основном так, чтобы вообще все убрать и оставить только четырех героев, которые выясняют отношения между собой. А заодно и с Богом. Другая моя идея — снять фильм по «Песни песней», тоже по Библии, но там все изображение нужно сделать так, чтобы оно текло-о-о все, сделать один длинный план, один сплошной непрерывный поток, монолог о любви. Удивительно, что даже в переводе с древнеарамейского слова русского текста передают это волнообразное движение — *возлюбленная моя, возлюбленный мой, возлюбленная моя, возлюбленный мой...*

Вначале понятие внутренней логики будущего фильма осознается чувственно. Ты понимаешь, что строение должно стать частью конструкции фильма. Поэтому рисование конструкций, схем, чертежей — для меня обязательная часть работы. Иногда я рисую даже вид сверху — план будущей мизансцены. К примеру, мотив «Перспектива Петербурга» должен стать одной из ведущих координат «Шинели». Улица в огнях, фонари, фонари, прохожие мечутся в дьявольском свете, внезапная тьма, и впереди ничего, ничего. Здесь будут идти чиновники, а здесь будут скакать туда и обратно лошади, запряженные в кареты. А здесь будут тени — по домам и по улицам. И все это должно непрерывно клубиться, клубиться. И в то же время устремляться и выстраиваться самой жесткой перспективой.

Мне кажется, мультипликация обладает большей выразительностью в сравнении с игровым кино. В мультипликации есть одно существенное преимущество: в ней нет физиологии самой материи, физиологии вещественного мира. В ней есть изобразительные стихии, которые позволяют нам почти приблизиться к реальности, но только не перешагивать через границу и отходить обратно. Иногда эти приближения к натуре я делаю вполне сознательно, как, например, в «Ежике в тумане» — вода, в «Цапле и Журавле» — фейерверк, в «Сказке сказок» — машины на шоссе, по которому бежит Волчок. Здесь происходит приближение к реальности, безусловно, только приближение. Но отдельные моменты, которые по своей сути близки к реальности, будут смотреться гораздо более реальными, чем в игровом кино. Они будут предвосхищать реальность лишь потому, что сквозь условность, сквозь графику, сквозь рукотворное изображение будет просвечивать жест, который не находится в прямой связи с этим изображением. То есть так же, как в зоологическом персонаже мы начинаем видеть жест человеческий.

Постараюсь уточнить. Вот мы имеем дело с нарисованным персонажем. И вдруг он делает жест, который очень близок к реальному. Скажем, на экране обыкновенная палочка, потом появляется вторая, приближается к ней и вдруг начинает ее щекотать. И в этот момент появляется живое. Когда сквозь нарисованное изображение вдруг проходит жест, приближенный к реальности, он кажется более реальным, чем сама реальность. Этот же самый жест в игровом кино нас не удивит, а в мультипликации удивит. При этом мы свободны потом сделать это же изображение фантасмагорическим. То есть в мультипликации совершенно естественно, что когда вечером Акакий Акакиевич собирается на вечеринку, застегивает мундир и поворачивается к шинели, которая висит на вешалке, то шинель сама на него надевается. В этом ничего противоречивого нет. А когда Акакий окажется на улице — он слегка так подлетит, как воздушный шар, и шинель его понесет. И для того чтобы сделать это в фильме, не нужно преодолевать земное притяжение, поскольку мультипликация, слава Богу, от него оторвана.

Или Акакий Акакиевич рассматривает свою старую шинель, набрасывает

ее на себя, рассматривает на свет дырки, приподнимает ее руками изнутри, высовывая в дырки пальцы, из шинели вата всякая ползет. Поэтому он, когда сбрасывает шинель, делает так — тьфу, тьфу, тьфу, как ребенок, вынимая изо рта кусочки ваты, которые ему попали. И то, как сыграет это мультипликационный персонаж, будет значительно выразительнее, чем это сделает актер, так как действие строится на несоответствии условности изображения и приближенной к реальности игре персонажа. Ну, это все равно как если бы сыграть, как полено пописало — план со спины.

— А ваш Петербург в «Шинели» отличается от Петербурга в «Носе», который снял А.Алексеев?

— Принципиально отличается, там больше схемы, там... гротеск, там больше представления о городе, а у нас — жизнь внутри этого города и его психологическое наполнение. Я знаю этот фильм. Он сделан хорошо, безусловно хорошо, но он не из моих любимых фильмов Алексеева. Мне нравится «Ночь на Лысой горе».

Мы хотели сделать Петербург без Петербурга — то есть не давать все внешние известные его атрибуты, а сделать Петербург внутреннего состояния, Петербург настроения, Петербург-пейзаж. Мне все время говорят: «Как хорошо получился Невский проспект», — и никто не говорит о том, что на улице, по которой идут чиновники, нет ни одной петербургской вывески, хотя во времена Гоголя Петербург весь был в вывесках. Но я сразу сознательно от этого отказался, поскольку это внешняя атрибутика. Она притянет к себе внимание и отвлечет от существенного, а существенное — это холод, ветер, и нужно пройти это пространство и сразу попасть в теплое помещение, где тепло, хорошо. Чиновники намерзлись, руки закоченели, они дышат в ладошки, потом разминают пальцы, пробуют писать, потерли еще — хорошо! — и вот уже пишут, пишут, пишут...

Вот в чем дело-то!

Продолжение следует

Мы продолжаем публикацию фрагментов книги Юрия Норштейна «Снег на траве», подготовленной на основе лекций, прочитанных на учебных занятиях в Токио осенью 1994 года и на Высших курсах сценаристов и режиссеров в Москве в 1987—1988 годах. Начало см.: 1999, № 10—11; 2001, № 9, 11; 2002, № 5.

[1] Александр Жуковский, кинооператор.

[2] Фуза — термин в живописи, который обозначает смешение разных красок в одну массу.

[3] Франческа Ярбусова, художник всех фильмов Юрия Норштейна, начиная с «Лисы и Зайца». — *Прим. ред.*

[4] «Соус» — черный густой толстый грифель, похожий на палочку пастели.

ДЖОДИ ФОСТЕР

Вызов

«Комната страха»

Игра

Я работаю немного иначе, чем другие актрисы. И связано это с тем, что я начала сниматься будучи ребенком. А ребенку вручают сценарий и говорят: «Не старайся играть, будь самим (самой) собой». Эта режиссерская установка определила мою исполнительскую манеру, и в течение многих лет я считала актерскую профессию глупейшей на земле: когда снимаешься, можно думать о посторонних вещах, не имеющих никакого отношения к роли.

Свое мнение я переменила только после «Таксиста» — благодаря Роберту Де Ниро. И, главным образом, наблюдая, как он готовит роль. Тогда-то я и поняла, что профессия актера предполагает иной уровень размышлений, иное качество работы. Нечто такое, что делает ее и волнующей, и ответственной, что сообщает актерской игре характер вызова. Тогда я стала думать, что если мне скучно в процессе работы, значит, это моя вина. Значит, я не вкладываю в роль всю свою энергию, все свои мысли. Благодаря Де Ниро я поняла, что процесс подготовки роли всегда индивидуален: сколько артистов, столько и методов. А с возрастом меняется и самоощущение актера — приходит уверенность в себе.

Хорошо узнав себя, настроив правильно свой профессиональный аппарат, я теперь не могу концентрироваться весь съемочный день на игре, на своей героине, иначе от усталости я потеряю сознание. На площадке мне очень важно отвлечься, позабавиться, не думать о том, что я буду делать во время очередного дубля, и включиться только тогда, когда прозвучит команда «мотор!». Что, впрочем, не означает, что предварительно я не работаю над ролью.

Хорошая роль

Симона Синьоре говорила: «Не вы влезаете в шкуру героя, это он влезает в вашу». Я совершенно с ней согласна. Есть роли, которые я не могу играть. Я зави-

шу от своих физических данных: я невелика ростом, у меня очень англосаксонская внешность, мне присуща некоторая хрупкость — со всем этим приходится считаться. Когда актер решает, будет ли он сниматься в фильме, он должен оценивать свои возможности и знать их пределы. Ибо существуют роли, которые просто не сумеешь сыграть ни физически, ни эмоционально, ни духовно. Или для которых ты никак не подходишь. Двадцати минут и даже двадцати дней съемок недостаточно, чтобы стереть двадцать пять лет прожитой тобой жизни или полностью изменить лицо, психофизическую сущность. Приходя на съемку, актер приносит с собой свое прошлое, свой характер, свой имидж.

Что касается меня, то знаю точно: я не могу играть слабую женщину. Не знаю почему, но это так. Я могу играть глупую, уязвимую, но только не слабую. Во мне есть сила, которая всегда берет верх, иначе героиня, которую я играю, будет выглядеть фальшиво.

Когда-то давно я очень хотела сняться в картине Нормана Джуисона «Агнец Господен». Но студия не хотела утверждать меня на роль. Я же все испробовала, чтобы ее получить. Встречалась с режиссером, продюсерами. Тщетно. Много позднее я поняла: это большая удача, что меня не взяли — пришлось бы играть молодую монашку, которая ждет ребенка и искренне верит, что зачала от Всевышнего, что она новая Мария... Если бы я получила эту роль, мне бы не удалось убедить зрителя в искренности героини, в ее простодушной, не допускающей сомнений вере. Выходя из зала, публика посмеивалась бы: «Как это она может верить, что зачала от Бога. Вот дура!» Тогда как игра актрисы Мэг Тилли не вызывала никаких вопросов.

Похожая история произошла с картиной «Комната страха». Главную роль должна была играть Николь Кидман, но она поранила ногу и не смогла сниматься. Дэвид Финчер предложил сниматься мне. В сценарии было мало материала, дающего ясное представление о характере героини, но достаточно, чтобы переписать роль в расчете на меня. То, что может сделать Николь, я не могу. Она молодая, красивая, высокая. В сценарии героиня — это женщина с замашками манекенщицы, мать девочки, которую она родила в совсем нежном возрасте — лет в девятнадцать — от мужчины много ее старше и очень богатого. Это придавало характеру определенную краску. Со мной все должно было выглядеть иначе. В сценарий были внесены изменения, и появился образ решительной женщины, которая после развода решает вернуться в Нью-Йорк, чтобы начать все сначала, то есть снова поступить учиться, после того как все бросила двадцать лет назад. Отношения моей героини с дочерью приобрели иной характер. Эта девочка-подросток, несостоявшийся мальчик, которой наплевать на свой внешний вид, куда ближе мне: у героини Николь ребенок должен быть совсем другим. Отношения матери и дочери стали более сложными, чем поначалу были задуманы, они превратились в противостояние двух разных натур. Это не делает фильм лучше, но придает ему иной запах, связывает с подлинной реальностью. Все это я говорю к тому, что выбор актера или его согласие на определенную роль может всерьез повлиять на содержание фильма. Даже изменить его.

Подготовка

Когда я читаю сценарий, я не знаю, в какой мере мой персонаж отвечает моему характеру или моему опыту, но мне удается его вычленить, оценить весь сюжет, испытать удовольствие или скуку, как бывает с любым зрителем. Это напоминает состояние дирижера, который, читая партитуру, слышит отдельно звуки ударных, скрипок или рояля. Знакомясь со сценариями фильмов, в которых я позже снималась, я испытывала волнение, — некоторые эпизоды даже заставляли меня плакать. Когда так случалось, я понимала, что сценарий написан для меня.

Вся работа над образом происходит у меня до съемок. Читая сценарий, я записываю вопросы, которые приходят мне на ум — любые, порой самые глупые. Я ищу логику в мельчайших деталях поведения своей героини. Скажем, когда она произносит: «Я опоздаю», мне надо знать причины этого опоздания. Мне важно знать, как эта женщина одевается. Как она держится. Горбится ли? Жар-

ко ли ей? Холодно? Весела она или, наоборот, печальна? Что она пытается скрыть от окружающих? Все эти простые, конкретные, острые, очень схематичные вопросы я задаю режиссеру. Они носят скорее технический, чем психологический характер. Ведь мне самой, а не ему придется строить образ моей героини. Я постараюсь потом на съемке ничего не спрашивать, только — где встать, чтоб оператору было удобно. Вот почему я чувствую себя несчастной, если объяснения режиссера туманны. Так, на картине «Соммерсби» зритель недоумевал, были ли герои женаты. Когда начались съемки, финал еще не был написан, а предварительные варианты все время менялись. Я каждый день посылала режиссеру и продюсерам свои записки: «Надо непременно это решить, ибо я не могу играть, не зная, чем все кончится». В процессе работы мне много раз пришлось перестраиваться — в зависимости от предполагаемого финала.

То же в работе с текстом. Я всегда предпочитаю изложить свои сомнения и вопросы до съемок («Возможно, моя героиня может это почувствовать, но не может это так выразить»), чтобы не терять зря силы на площадке.

Надо признать, что к разным ролям готовишься по-разному. Скажем, к фильму «Нелл» Майкла Эптеда, рассказывающему историю дикарки, я готовилась долго. Вероятно, больше, чем к любому другому. Надо было придумать своеобразный язык и совершенно необычную манеру поведения. Я искала «хореографию» героини. В какой-то момент поняв, кто она, я растерялась: не была уверена, что поступила верно, согласившись сниматься. Несколько дней я была в панике, но в одно прекрасное утро роль предстала передо мной как совершенно ясная, понятная и интересная. История героини глубоко меня взволновала, я ощутила ее связь со мной: я тоже пыталась для себя решить, как следует реагировать, когда ощущаешь страшное одиночество. Лгать самой себе или притворяться? Словом, у меня больше не было вопросов, период подготовки к роли закончился. Оставалось начать действовать, играть. Подчас, действительно, когда завершается период сомнений, когда стараешься перевоплотиться в человека, совершенно непохожего на тебя, достаточно поискать понятные тебе ощущения, близкие чувства. И тогда восклицаешь: «Эврика! Ключ к роли найден!»

Работа артиста может быть и невидимой, она идет на подсознательном уровне, идет постоянно, и это иногда кончается тем, что меняется его повседневная жизнь, отношения с людьми. Когда я начинаю готовить роль, я становлюсь очень дисциплинированной и придаю большое значение своей физической форме: занимаюсь спортивной ходьбой, гимнастикой, много бегаю. Это важно, ибо хорошее состояние, бодрость, свежесть помогают обрести уверенность, не бояться столкнуться во время съемок с чем-то опасным, непреодолимым. Чувствуешь себя сильной, готовой взойти на Эверест.

«Таксист»

«Нелл»

В ходе создания образа для меня имеют значение все этапы. В частности, этап подбора костюма, прически, грима. Я не барахольщица. Всегда знаю, как должна одеваться моя героиня, но предпочитаю выслушать мнение художника по костюмам. Потом вместе с режиссером мы производим отбор и после двух-трех совещаний останавливаемся на чем-то, после чего я больше к этому вопросу не возвращаюсь. Возможно, это признак какого-то невроза, но если и существует нечто, к чему я не желаю возвращаться во время съемок, так это именно костюм, грим и прическа. Если что-либо не в порядке, пусть этим занимаются костюмер, гример, парикмахер и режиссер, только не я. Не понимаю актеров и актрис, которые перед съемкой смотрятся в зеркало. Я так не могу. Мое лицо — последнее, что я хотела бы увидеть перед дублем. А если бы это произошло, я бы занервничала, стала думать о себе, Джоди, а не о моей героине.

Потребность в ритуалах

У всех есть свои мелкие мании, свои личные ритуалы. Даже будучи рационалистом, ты все равно испытываешь некую, вне логики существующую потребность успокаивать себя самыми разными, порой весьма нелепыми способами. Это похоже на суеверие. Я, например, во время съемок уже в течение пятнадцати лет ношу одну и ту же водолазку и одни и те же кроссовки. Я их вынимаю из

«Багси Мэлоун»

шкафа только на время съемок. И каждый вечер, ложась спать, тщательно раскладываю все вещи, как если бы утром собиралась идти в школу. Хотя в обычной жизни такого со мной не бывает. Случается, что я ношу сувенир с прежнего фильма: какую-то одежду, аксессуар или предмет, который мне дали на съемочной площадке или подарили на счастье, когда я снималась.

На службе у режиссера

Мне кажется, что задача актера — служить режиссеру. Фильм — это праздник по случаю дня рождения режиссера. Он, именинник, приглашает — выбирает — гостей и заказывает музыку, он решает, наденем ли мы, приглашенные, шляпки или нам можно будет прийти в джинсах. Это он решает судьбу картины. Стало быть, если ты актер, надо быть уверенным, что сделал правильный выбор — пошел к «своему» хозяину и хочешь рассказать ту же историю, что и он. В противном случае работа будет загублена. Даже если режиссер имеет свое мнение обо всем, он не может заменить оператора, написать музыку, сыграть вместо актеров. Это значит, что от всех нас зависит, сумеет ли режиссер придать своей картине нужные краски, нужный смысл. Тот факт, что я сама стала режиссером, внушает мне еще большее уважение к режиссерскому труду, точнее, к его, создателя фильма, праву видеть вещи по-своему. Сегодня я не говорю себе: «Я расскажу свою историю», ибо знаю, что речь идет о его, режиссера, истории. Мне долго было трудно справиться с этой необходимостью рассказывать чужие истории. Теперь, имея возможность снимать свои собственные фильмы, я не испытываю прежней напряженности в отношениях с режиссером.

Отныне я не только всецело служу режиссеру, но и учусь у него множеству вещей. Мне нравилось работать с Джонатаном Демме над «Молчанием ягнят». Этот милый смешливый человек научил меня тому, что можно снять драматичный, исполненный напряжения фильм в легкой, даже веселой обстановке. Помнится, когда я пришла на съемочную площадку «Ягнят», я подумала: «Что

«Молчание ягнят»

тут происходит?» Вся группа была в гавайских рубашках, все постоянно шутили. Через несколько недель я поняла, что для максимальной отдачи важно, чтобы люди во время работы испытывали счастье. Работа с Дэвидом Финчером приносила удовольствие иного рода. Это были настоящие уроки кино, уроки режиссуры. Я постоянно задавала ему вопросы: «Почему ты берешь этот объектив? Как ты это смонтируешь?» Сегодня я мечтаю снова поработать со Скорсезе. У меня остались прекрасные воспоминания о двух его фильмах, в которых я снималась («Алиса тут больше не живет» и «Таксист»). Работа с ним дает такое вдохновение, общение так обогащает... Всякий раз, когда я узнаю, что он собирается снимать новую картину, я бросаюсь к нему, сажусь рядом и шепчу: «Я свободна!» Но тщетно.

Я жду от режиссера, чтобы он указал мне направление, по которому намерен идти. Но я также жду, что он будет прислушиваться к актерам и сумеет наилучшим образом использовать их специфику, понимая, что кто-то нуждается в разогреве и будет хорош после многих дублей, а кто-то хорош уже в первом.

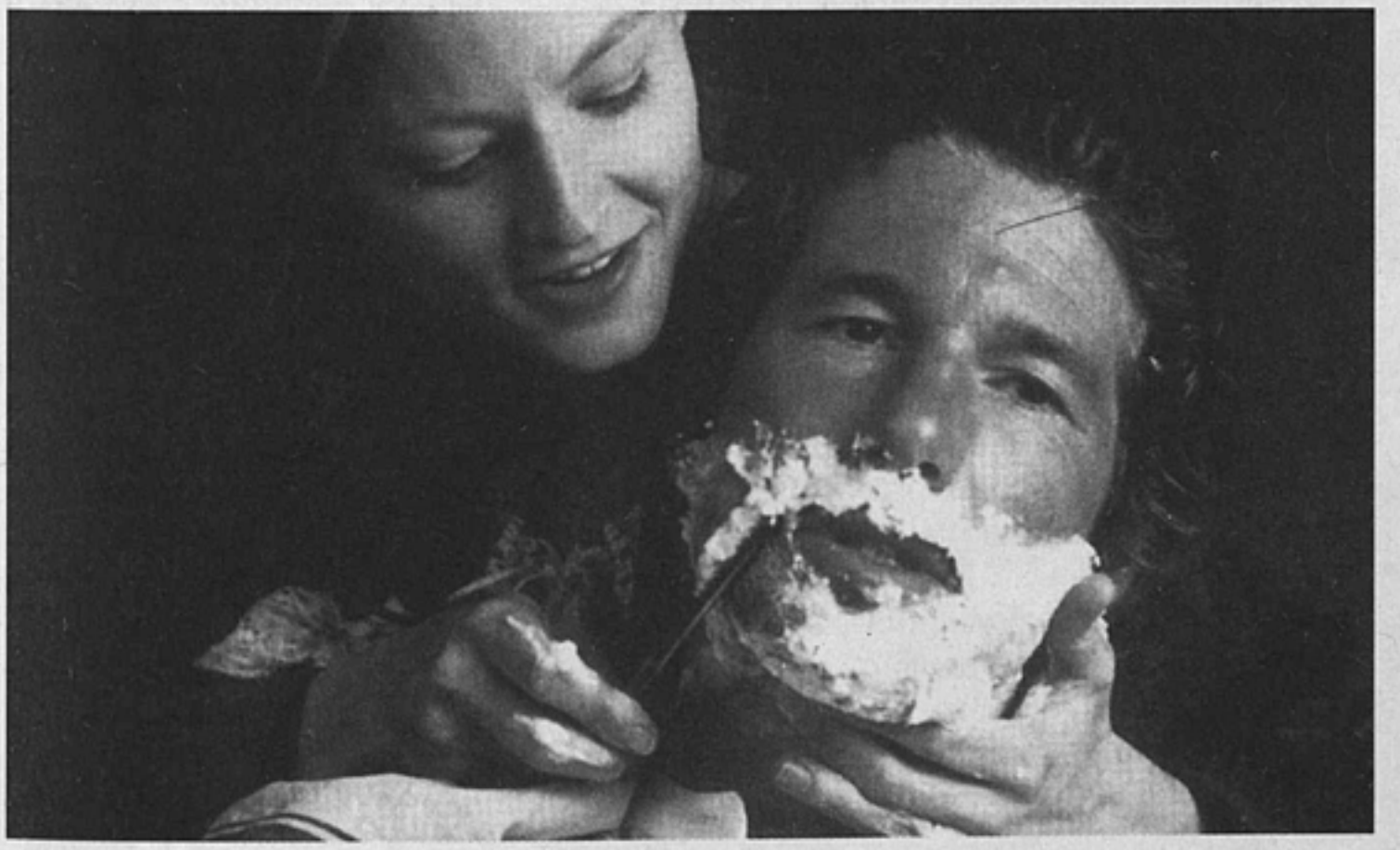
Отсутствие доверия со стороны режиссера может меня расхолодить. У меня опускаются руки. Однажды я снималась в фильме, о котором вспоминаю с дрожью. Режиссер все время орал на меня. Даже в момент съемки, когда я была в кадре! Он обзывал меня всякими словами. А так как я не из тех, кто пускает слезу, то держалась стоически. Я словно заледенела и спустя две-три недели совсем не могла играть. Я очень плохо сыграла в этом фильме, просто провалила роль. Так что режиссер добился обратного результата. Его имя не назову. Это было давно.

Съемки

По правде говоря, я работаю скорее как ребенок, чем как взрослая актриса. Поэтому мне страшно нравилось сниматься с Мелом Гибсоном в «Маверике». Он из тех партнеров, с которыми я была абсолютно счастлива. Быть может, потому что он работает, как я. Вместе мы не обсуждаем ни характеры героев, ни сцену, которую надо играть. Мы несем чепуху до того самого момента, когда слышим команду «мотор!».

Кристин Стюарт, играющая дочь в «Комнате страха», работает таким же образом. Если то, что нам говорят перед съемкой, важно, мы используем это в игре, если нет — выбрасываем на ветер. Нам прекрасно известно, что можно сосредоточиться на двух-трех элементах, а не на двадцати пяти! Что сближает Кристин, Мела и меня, так это то, что мы не принимаем себя всерьез.

Я очень ответственно подхожу к своей игре. Я, как лучник, который перед выстрелом должен учитывать направление ветра, достоинства тетивы и стрелы: в голове полно всякой всячины, но даже в момент самого большого эмоцио-



«Соммерсби»

нального напряжения актер не должен забывать о технических параметрах — о свете, маркировке на полу, партнерах, движении камеры. Многие актеры ненавидят камеру и сходят с ума от необходимости выполнять все технические предписания. Я — наоборот. Чем больше меня к чему-то принуждают, тем я счастливее. Во-первых, потому что это те решения, которые принимать не мне самой. Во-вторых, несвобода лишь обостряет мое понимание задачи.

Но бывает, что технических требований столько, что голова идет кругом. Оператор требует, чтобы актеры находились в освещенном пространстве, звукоинженер просит не перекрывать реплики партнера, ассистент оператора — не выходить за маркировку... К концу смены все это выматывает. Я уже говорила, что требую от режиссера точных указаний и знания дела. Скажем, предпочитаю услышать: «Повернись спиной на этой реплике», а не: «Твоя героиня поворачивается тут спиной, потому что не может прямо смотреть на этого человека». Ведь все это должна проделать я сама, а не он. Мне куда интереснее узнать, как он собирается раскадровать эту сцену, каким объективом воспользоваться, как намерен смонтировать снятые планы.

Я не всегда хожу смотреть материал. Лишь в первые дни, чтобы проверить освещение, понять, правильно ли я выбрала манеру говорить. Потом у меня нет ни желания, ни потребности снова увидеть то, что я уже видела. Есть актеры, которым лучше не смотреть отснятый материал. Ибо тогда они замечают вещи, которые обычно делают бессознательно. Я знала актрису, которая, увидев материал, убедилась, что у нее маленькие глаза. Потом она только и делала, что таращилась. Тогда как именно эти маленькие глазки были самым красивым, что было в ее лице. Они придавали ей вечно смеющийся вид. Нельзя впускать в игру честолюбие. Надо, конечно, оценивать себя со стороны, но только без подобной самовлюбленности.

Актерские достижения

У многих актеров, которыми я восхищаюсь, иной подход к профессии, чем у меня. Рядом с ними у меня подчас появляются комплексы. Например, рядом с Шоном Пенном. Он больше чем актер. Он весь погружен в работу, он горит внутренним огнем. Стиль его вдохновенной игры отличается особым блеском. Он способен на великолепные импровизации. Я же на это никогда не была способна. Когда работает камера, я не умею найти точные, правильные, интересные фразы, жесты, детали поведения... Я никогда не работаю с режиссерами, которые любят импровизировать. Я не хочу их разочаровать!

Быть может, мой главный актерский козырь — то, что я умею чувствовать и думать одновременно. Когда я играю, то всегда осознаю интеллектуальную, физическую, техническую сторону действия, но умею ощутить и выразить чувства. Я знаю актеров, которым трудно сочетать то и другое.

Мои лучшие актерские достижения, как мне кажется, связаны с «Нелл» и «Молчанием ягнят». В других фильмах тоже есть несколько сцен, которые я ценю благодаря мне одной известным деталям. В некоторых картинах мой актерский «вызов» носит скорее физический или технический характер. Во всяком случае для меня. В «Комнате страха» я не боялась выразить некоторые эмоции, но я была тогда беременна, и необходимость все время держаться прямо — чтобы зритель ничего не заметил — была поистине вызовом. Это чудо, что я справилась...

Фильмы, в которых я чувствовала себя наиболее остраненно, — «Нелл» и «Обвиняемые». Последний был и самым трудным. Во-первых, в нем речь шла об изнасиловании. Для женщин, особенно молодых, это трудная тема, о ней очень тяжело говорить. Во-вторых, к подобной роли чрезвычайно сложно подготовиться. В то время мне было двадцать пять лет, и я сама не знала, почему согласилась сниматься. Я прочитала книгу до съемок, а это для меня является симптомом страха, волнения. Я не была подготовлена к тому, что мне предстояло пережить эмоционально. Кстати, я закончила фильм с ощущением, что снялась в своей худшей — искусственной, вымученной — роли. Тогда я в который раз подумала бросить кино и вернуться в университет.

Впечатление, которое произвел фильм «Обвиняемые» на зрителя с самого

Джоди Фостер

Джоди Фостер

начала проката, меня смутило. И тогда я поняла, что работа была проделана где-то в глубине. И если я считала, что переигрываю, то лишь потому, что сам характер героини был построен на крайностях. Это был образ страстной женщины, которая с трудом выражает свои эмоции и которой приходится заставлять себя о них говорить. У нее были не очень понятные мне — во время съемок — реакции, ибо сама я вела бы себя иначе. Передавая ее состояние, я думала, что на экране все будет выглядеть фальшиво. В кинотеатре же я убедилась, что зрители этого не почувствовали. Они считали, что все мои сцены органично вписываются в сюжет, правдиво раскрывающий сложную личность страдающей женщины.

Есть фильмы, которые помогают мне понять себя. «Нелл», например. Эмоции моей героини легко выплескиваются наружу, игнорируя барьеры, которые общество, жизнь, инстинкт предлагают для самозащиты. Этот образ внушал мне страх, ибо он очень далек от моего. Но я поняла, что способна передать подобные чувства.

Быть или не быть актрисой

Когда я была молода, мне не очень хотелось выкладываться в своих ролях. Я не была уверена, что хочу стать актрисой, не знала, почему занимаюсь этим делом. Меня оно даже смущало. Я всегда была застенчива, не умела рассказывать анекдоты, смешить людей. Зато мне нравится смешаться с толпой, наблюдать за другими. Нравится играть, но я никогда не раскрываю до конца свой внутренний мир. Я из тех, кто любит принимать решения, размышлять о построении фильма и о том, как его снять, как руководить людьми. Поэтому мне куда ближе профессия режиссера.

Самое неприятное в актерской профессии — необходимость позировать фотографам. Я считаю, что давать интервью — обязанность актера и составляющая часть профессии, а вот иметь дело с фотографом для меня тяжелая работа. Во время сеанса я ни о чем не думаю — только о покупках. Составляю в голове список того, что надо купить, — морковь, огурцы, молоко. Я нахожу съемки у фотографа скучным, искусственным и совершенно ненужным занятием. Все, что я терпеть не могу, связано с внешним миром, с видимостью. Промоушн в чистом виде — нечто иное. Львиная доля наших профессиональных забот определяется одной задачей: продать товар. Вот и приходится рас-

сказывать о фильме, чтобы у людей появилось желание его увидеть. Даже если уже невыносимо отвечать во всех странах мира на одни и те же вопросы. Я не виню журналистов за то, что им приходится втягивать нас, артистов, в подобный марафон. Напротив, считаю, что должна наладить с ними контакт, проявить в ходе разговора хоть малую толику непосредственности.

Иные актеры придают своей профессии почти мистический характер. А для меня это работа и ремесло, психологически изматывающий труд. Актер постоянно должен черпать вдохновение в собственных эмоциях, в личном опыте, в интимных переживаниях. Есть люди, которых это делает слабыми, особенно если они и так обладают излишне эмоциональной, пылкой, чересчур самовлюбленной, даже истерической натурой. Не случайно в среде актеров столько трагедий. Особой опасности подвержены те, кто испытывает безумную потребность быть любимым, абсолютно уверенным в себе. Им постоянно кажется, что они не получают в достатке знаки сердечного расположения. Меня, вероятно, защищает то обстоятельство, что я не обладаю подлинной природой актрисы. Наверное, это спасло мне жизнь. Когда я покидаю съемочную площадку и снимаю грим, я сажусь в машину и больше не ощущаю себя актрисой.

Не следует забывать, насколько опасен мир кино — мир, в котором теряешь ощущение реальности. Это действительно опасно. Не случайно у Мела Гибсона семеро детей! Когда вокруг тебя семь малышей, трудно изображать из себя *героя* Мела Гибсона, *звезду* Мела Гибсона. Лично мне рождение детей помогло изменить собственное поведение и даже избавиться от профессиональных амбиций, хотя особыми амбициями я никогда и не отличалась. Сегодня я предпочитаю сняться в картине, которая принесет мне радость, либо не сниматься вообще. Ни один фильм не стоит того, чтобы жертвовать своим счастьем. Благодаря детям повседневная жизнь становится главной. Они принимают вас за того, кто вы есть, а не за того, кем вы себя представляете.

У меня нет оснований жаловаться. Мне не пришлось бороться со своим имиджем. На 75 процентов имидж, который приписывают мне люди, соответствует действительности. Но есть 25 процентов, о которых зрители и не догадываются. Иные думают, что я очень серьезный человек, что целыми днями размышляю на глобальные темы. Это объясняется тем, что меня спрашивают о серьезных вещах, а не задают легкомысленные вопросы: что, например, я люблю носить, каким тоном пользуюсь для макияжа, какие танцы люблю и вообще люблю ли танцевать... Я не жалею об этом, но часть моего «я» так и остается неизвестной.

Ответственность

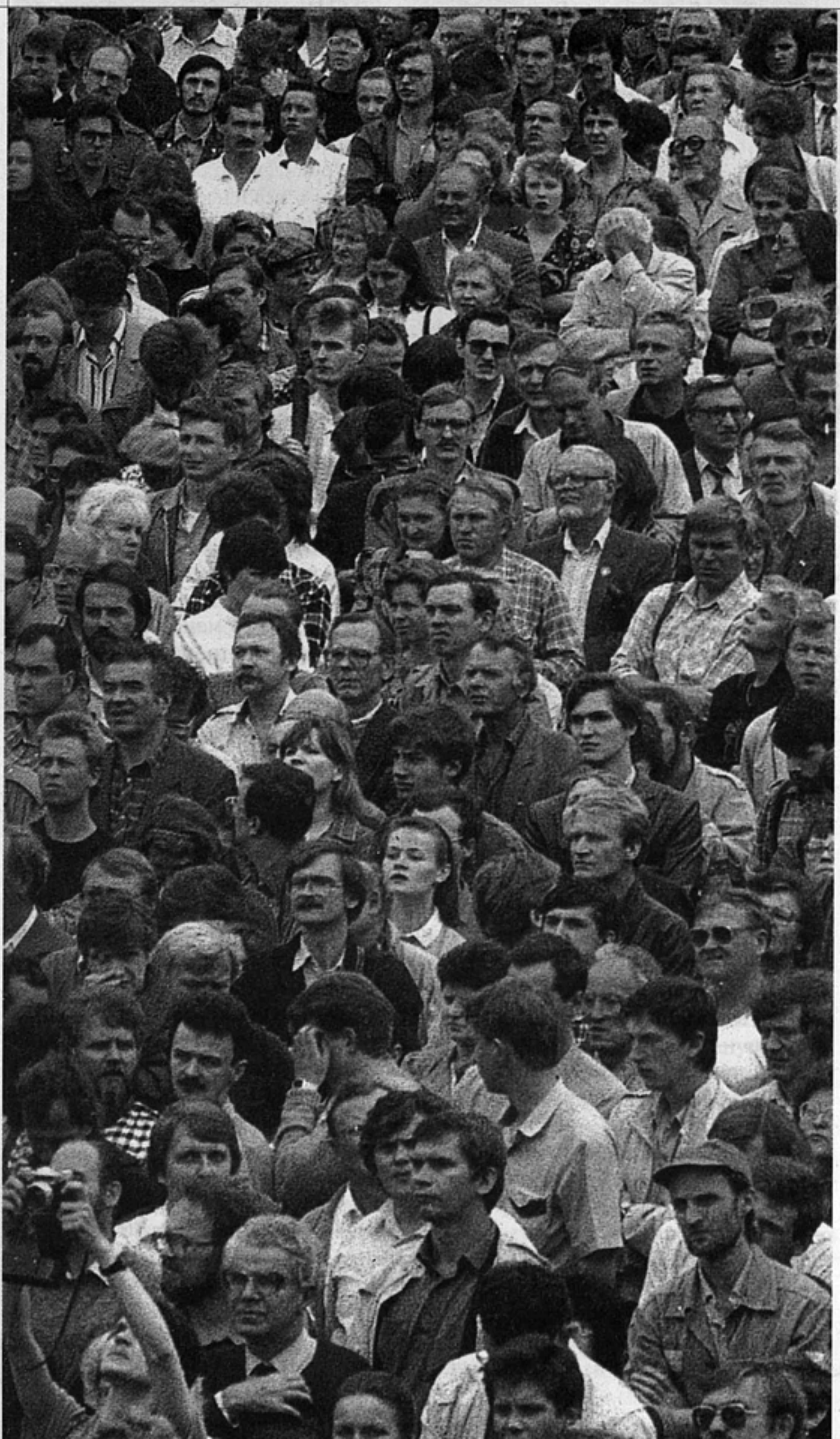
Мне становится не по себе, когда слышу, что актеры говорят о своей профессии как о даре, ради которого они готовы на любые жертвы. Мы не хирурги, не психиатры. Правда, нельзя отрицать, что мы оказываем реальное воздействие на зрителей. Я придаю огромное значение сюжету фильма: он должен побуждать людей стать лучше. Это не значит, что все картины должны содержать некое послание и рассказывать об Иисусе или о гражданских правах и свободах. Фильм достигает цели, когда помогает зрителю что-то глубже понять, разобраться в себе, измениться в лучшую сторону. Вот, например, «Прирожденные убийцы» — во всех отношениях профессиональный, превосходный фильм, но чему он служит? Если мне и хотелось бы сыграть, скажем, Лени Рифеншталь, то исключительно потому, что в этой роли можно поднять важные нравственные проблемы. Сыграть ее — значит, понять очень многое в природе человека, предложить зрителю серьезную моральную притчу.

Интервью вел и записал Жан-Пьер Лавуанья

Studio, 2002, № 177, Avril

Перевод с французского А. Брагинского

Ч Т Е Н И Е



Н.СОБАКАРЬ

Постановщик

Наше кино никто и никогда не упрекал в отсутствии талантов. Пеняли разве что только за отсутствие профессионализма. Шла ли речь о режиссерах, художниках или сценаристах, ремесло всегда считалось делом наживным, низкой материей. И, действительно, люди талантливые овладевали тонкостями делания в процессе работы, чаще на собственных ошибках, со второй или даже третьей попытки. Но бывает, когда попытка дается только одна и приговор выносится по ней, единственной. А сегодня тем более. И самое для меня удивительное в сценарии Наташи Собакарь, при прочих его достоинствах, — зрелое мастерство. Многое в этом сценарии можно оспорить, но я не хочу предварять чтение ничем, кроме искреннего уважения к автору, написавшему мастерски выстроенный, точный и профессиональный сценарий, в котором вы не увидите руку дебютанта. И, полагаю, знакомство с этой работой доставит многим не только удовольствие, но послужит примером отношения к делу, к профессии, что и есть уважение к читателю, а скоро, надеюсь, и к зрителю.

Александр Адабашьян

30 июня, пятница. Москва. Казанский вокзал. Раннее утро. Перрон, электричка. Михаил Гремин — высокий мужчина лет сорока — провожает мать. Шум, суета, толкотня. Гремин заносит большие сумки в вагон, мать что-то говорит ему — за стеклом не слышно, что именно. Он целует мать на прощание и выходит на перрон. Машет рукой, немного сонно улыбается. Электричка трогается.

Гремин спускается в переход и слышит странные заунывные звуки. Постепенно они становятся все отчетливее и отчетливее.

Г о л о с. ...И потому уста мои сомкнулись...
Слуга слуги сказал свои слова,
И вид, что был пристойным в поле,
Стал знаком бедствий...

Гремин оглядывается. Невдалеке замечает старушку, типичный «божий одуванчик». Она стоит рядом, немного покачивается и произносит.

С т а р у ш к а. ...И вид, что был пристойным в поле,
Стал знаком бедствий.
Я боялась порчи,
И потому уста мои сомкнулись...

К старушке приближается милиционер, он осторожно берет ее под руку и, тихо увещевая, уводит.

Восемь часов утра. Небольшая комната в обычном здании. Аскетичная обстановка, только необходимое: компьютеры, телефоны, три стола. Один стол пустует, за двумя другими сидят трое мужчин: Алексей Вохромеев, лет двадцати пяти — двадцати семи, остальные двое — Влад Бурляев и Николай Крымчук — постарше, лет тридцати пяти.

Входит Гремин. Присутствующие поднимаются. Здороваются за руку.

Сценарий Н.Собакарь «Постановщик» получил вторую премию на конкурсе СПС «Нормальная жизнь в нормальной стране» (номинация «Сценарий полнометражного фильма»).

Г р е м и н. Привет всем. Что новенького?

В о х р о м е е в. Здравия желаю, товарищ подполковник.

Б у р л я е в. Привет, Михал Потапыч. Во вверенном тебе лесу все спокойно. Звери сидят по норкам и не рыпаются.

Г р е м и н. Благодарю за службу, орлы!

Б у р л я е в. Рады стараться, вашбродь!

Г р е м и н. Ну а как наша молодежь? (*Проходит за свой стол, садится, достает записную книжку, начинает листать.*)

К р ы м ч у к. А что ей сделается? Сидит.

В о х р о м е е в. Вот именно, сидит. Я всех на уши поставил, чтобы меня направили к вам на практику. Думал, тут у вас... А тут у вас... То бумажки, то компьютер... То компьютер, то бумажки...

Б у р л я е в. А ты, значит, собирался террористов мешками таскать и под ясные очи начальства складывать? Герой!

К р ы м ч у к. Насмотрелись кино...

В о х р о м е е в. Ничего я не насмотрелся! Просто достало уже это все! Хочется живой нормальной работы. Мне же все ребята так завидовали, когда узнали, что я буду на практике в знаменитой ГГБР.

Б у р л я е в, К р ы м ч у к, Г р е м и н. Где?

В о х р о м е е в. В греминской группе быстрого реагирования. Нам про ваши дела полковник Семенов на лекциях рассказывал.

Бурляев притворно расчувствовался.

Б у р л я е в. Миша, это слава, это настоящая слава, старик! Ради этого стоило жить, трудиться и бороться, как завещал великий Гремин!

Г р е м и н. Вольно! Скажи мне лучше, есть что-нибудь?

К р ы м ч у к. Слава Богу, пока тихо.

Г р е м и н. Что, совсем ничего?

Б у р л я е в. Обычная текучка. (*Садится за компьютер.*) Из наших клиентов трое в сводке. Леша-Везунчик опять попался.

К р ы м ч у к. Из-за бабы погорел?

Б у р л я е в. Какой ты догадливый, Коля! Как я тебя люблю за это!

К р ы м ч у к. Только за это?

Б у р л я е в. Не будем при мальчике.

Г р е м и н. Да уж, пожалуйста. Что еще? (*Закрывает записную книжку, откладывает в сторону, достает еще одну, снова начинает листать.*)

Б у р л я е в. Что ты ищешь?

Г р е м и н. Потом скажу. Давай дальше.

Б у р л я е в. Дальше мелочь. Подружка одного из «питерской четверки» сдала своих дружков с поличным. За ними оказалось гораздо больше, чем мы думали. Но почти все не по нашей части.

В о х р о м е е в. Вот и верь после этого женщинам.

Б у р л я е в. Леша! Если ты поймешь только одно, что женщинам верить нельзя ни при каком раскладе, ты уже не напрасно пришел сюда.

Г р е м и н. И последнее?..

Б у р л я е в. Сгорел у себя в квартире один парень, которого мы подозревали в связи с группой Матвеева. Тихоненко Валерий Викторович. По кличке Тихий. Очень изобретательное прозвище, как ты понимаешь.

Г р е м и н. Вот теперь вспомнил...

Б у р л я е в. Что именно?

Г р е м и н. Откуда я могу ее знать, эту старушку.

Б у р л я е в. Ба-ба, ты уже бабушкам свиданки назначаешь! Товарищ подполковник...

Г р е м и н. Влад, сядь.

В комнате мгновенно возникает напряженная тишина, с лиц стираются улыбки. Михаил быстро пишет на листе бумаги. Затем откладывает ручку в сторону.

Г р е м и н. Сегодня в метро я видел старушку. Она читала стихи. Очень странные стихи.

Отдает лист Крымчуку. Остальные склоняются к нему. Каждый читает про себя. Бурляев быстро пробегает глазами, Крымчук тщательно переходит от слова к слову. Вохромеев жадно вглядывается в каждое слово, пытаясь уловить скрытый смысл.

Г р е м и н. Как только она заканчивала их читать, то начинала снова. Как будто пыталась сказать что-то важное.

Б у р л я е в. Этими стихами?

Г р е м и н. Да, этими стихами.

Б у р л я е в. Что-то я не улавливаю, Миш, при чем тут мы?

Г р е м и н. Помнишь, когда мы были с обыском у Тихого, в комнатке вроде чулана у него жила сумасшедшая тетушка?

Бурляев. А-а... Гамлетовская бабуля?

Гремин. Да.

Вохромеев. Почему гамлетовская?

Крымчук. В том чуланчике стояли кровать, шкаф и тумбочка. И повсюду лежали сплошные «Гамлеты». Тетушка была помешана на нем.

Бурляев. Так ты думаешь, это она?

Гремин (*Крымчуку*). Позвони на Комсомольскую. Спроси у дежурного, куда ее поместили.

Крымчук садится за телефон. Тихо разговаривает, записывает в блокноте. Вохромеев наклоняется к сидящему за компьютером Бурляеву.

Вохромеев (*вполголоса*). А она как-то связана с террористами?

Бурляев. Кто? Бабуля? Вряд ли.

Вохромеев. Тогда зачем ею заниматься?

Бурляев. Потому что его благородие господин Гремин что-то учуял своим большим носом.

Вохромеев. Что учуял?

Бурляев. Спроси у него.

Вохромеев. А он скажет, чтобы сам думал.

Бурляев. Дельная мысль. Сам и думай.

Телефонная будка. Лица говорящего не видно. Только затылок и рука, сжимающая трубку. На другом конце провода в кресле в комнате сидит человек. Его лицо не скрывается. Разговор ведется нейтральным тоном с постепенным повышением.

Голос из трубки. Это Постановщик. Я все получил.

Голос в квартире. Представитель заказчика хочет встретиться.

Голос из трубки. Это невозможно. Я так не работаю.

Голос в квартире. Я знаю. Но он настаивает.

Голос из трубки. Я повторяю, профессионалы...

Голос в квартире. Мне не надо повторять. Но он дилетант. Вероятно, эта работа для него первая. Поэтому он так трясется.

Голос из трубки. Чего он хочет?

Голос в квартире. Он собирается оговорить детали и передать оставшуюся часть гонорара.

Голос из трубки. Есть возможность воздействовать на него?

Голос в квартире. Нет.

Голос из трубки. Сегодня днем в половине третьего на станции Осиновка. От платформы вправо в лес есть дорожка. Пусть идет по ней. Не далее чем через километр я его встречу. Всё.

Человек в автомате резко повесил трубку. Человек в комнате аккуратно положил.

Аэропорт. Зал прилета. Выдача багажа. Рядом с работником аэропорта стоит девушка. Это Маша Волошевская, девушка лет двадцати семи — двадцати восьми, которую скорее можно назвать интересной, нежели красивой. У нее проблема с чемоданом. Он раскрыт. На протяжении разговора Маша роется в чемодане. Сначала хватается за книги, которые составляют бóльшую часть веса. Смотрит, все ли на месте. Вещи оглядывает мельком.

Маша. И что я, по-вашему, должна делать с этим кошмаром?

Работник аэропорта. С каким?

Маша. С моим чемоданом!

Работник аэропорта. Надо было закрывать лучше.

Маша. Гениальный совет! Главное, вовремя.

Работник аэропорта. Хотите, чтобы составили акт?

Маша. Думаете, поможет?

Работник аэропорта. В каком смысле?

Маша. Во всех!

Работник аэропорта. А что у вас, много пропало?

Маша. Книжки все на месте. По поводу остального не уверена.

Работник аэропорта. Может, увидели книжки и бросили? Кому они нужны?

Маша (*закрывает чемодан и снимает его со стола).* Вы правы, никому. Только такой идиотке, как я. Извините. До свидания.

Комната спецгруппы.

Бурляев (*продолжает нотацию*). При наших клиентах, Леша, совпадения — это слишком большая роскошь. Смерть одного человека и странное поведение другого, тесно с ним связанного. Согласись, есть повод подумать.

Крымчук (*кладя трубку*). Старушку увезли в Кащенко по старой дружбе.

Б у р л я е в. По дружбе — в Кащенко? Это что-то новенькое!

К р ы м ч у к. Ее там хорошо знают. Тихоненко Светлана Степановна, 1930 года рождения, не замужем, проживает вместе с племянником по адресу 4-я Парковая, дом 8, квартира 34. На учете состоит с 1982 года. Ярко выраженная шизофрения с гамлетовскими мотивами. Два-три раза в год ее осматривал врач. Обострения, по его словам, не наблюдалось. Очень удивлен ее теперешним состоянием, считает его результатом какого-то сильного нервного потрясения. Беседовать с ней не советует. Старушка на грани.

В о х р о м е е в. На какой грани?

Г р е м и н. Между этим светом и тем. Мозги, Леша, это та лодка, которую лучше не раскачивать. Итак, что мы имеем: труп племянника и сильное нервное потрясение у тетушки. Негусто.

К р ы м ч у к. Бывало и жиже.

Г р е м и н. Бывало. Первое: поднять все связи племянника, еще раз проверить и перепроверить.

Б у р л я е в. Я посмотрел — он почти год ни с кем из наших клиентов не общался. Вел себя тихо. Да и на компьютер к нам попал почти случайно, как ты помнишь.

Г р е м и н. Где он работал?

Б у р л я е в. Нигде. Получал пенсию по уходу за больным.

Г р е м и н. И нормальный парень, не урод, не калека, сидит один дома с сумасшедшей теткой? (*Крымчуку.*) Коля, займись-ка им вплотную. Все узнай, что можно. Друзей подними, школьных, институтских. Кстати, что он заканчивал?

К р ы м ч у к. Уточню.

Г р е м и н. Это важно. Возможно, он что-то делал на дому. И старушка могла это видеть.

Б у р л я е в. Тогда бы убили и старушку тоже.

Г р е м и н. Она могла тихо сидеть в чулане. Если не знать, что он есть, можно и не найти.

В о х р о м е е в. А он что, замаскирован?

Б у р л я е в. У-у-у, это, дорогой мой, знаменитая квартирка. Там был схрон одного уголовника. Два раза приходили с обыском — безрезультатно, и только на третий нашли. А вход в чуланчик был через шкаф. Потом квартирку конфисковали в фонд родного государства, и Тихоненко ее получили по распределению.

Г р е м и н. Значит, подведем итоги. Коля работает по племяннику. Узнай, кто в МУРе и в прокуратуре занимается этим делом. Если нужно будет, я сам подключусь. Чтобы нас держали в курсе.

К р ы м ч у к. Сделаю.

Г р е м и н. Теперь, Влад. Давай на вокзал и прочеши там все мелким гребешком. Все, что случилось или могло случиться за последние сутки. Возможно, что-то именно там и впечатлило старушку.

Б у р л я е в. А старушка впечатлила тебя.

Г р е м и н. Понимаешь, Влад, глаза ее забыть не могу. Давно со мной такого не было.

Б у р л я е в. С пятого класса... Ладно, молчу-молчу.

Г р е м и н. Зачем-то она туда потащилась в такую рань!

Б у р л я е в. Да-а... Кстати, а ты чего там делал?

Г р е м и н. Маму провожал к тетке в Рязань.

Б у р л я е в. Вот, пацан, учись у товарища подполковника! И террориста поймает, и старушку через улицу переведет! У нас на него весь отдел равняется!

Г р е м и н. А как же! Так, вроде все? Ничего не забыли? Тетушка (*показывает на Бурляева*), племянник (*показывает на Крымчука*)... Что еще?

К р ы м ч у к. А стихи?

Б у р л я е в. При чем тут стихи? Бред он и есть бред.

Г р е м и н. Не торопись, Влад, Коля прав. Стихи отбрасывать нельзя. В них что-то есть...

Б у р л я е в. Что в них есть?

Г р е м и н. Она услышала нечто. И услышанное так ее потрясло, что родились эти строчки. Значит, надо идти с другого конца: попытаться понять и через эти стихи получить информацию.

Б у р л я е в. Всего-то? Вот только этим мы еще не занимались! А так все было! Как ты себе это представляешь? Психиатра пригласить?

Г р е м и н. Пока не знаю.

Б у р л я е в. Нет, я хочу присутствовать при этом процессе. Всегда мечтал взять за шкирку писателя какого-нибудь, хорошенько потрясти и вежливо так спросить: а что, собственно, вы хотели сказать вашим произведением? Какова ваша главная идея и как к ней продраться? Обязательно надо было пурги нагнать! Почему нельзя все просто и прямо написать?

Г р е м и н. Ты путаешь, родной. Просто и прямо — это не художественное произведение, это протокол.

Б у р л я е в. Не согласен! Почему протокол не может быть художественным произведением? Я иногда такое пишу, читаю потом и пла́чу.

Г р е м и н. Я тоже плачу над тем, что ты пишешь.

Вохромеев мнется, как бы не решаясь что-то сказать.

Г р е м и н. У тебя есть идея, Леша?

В о х р о м е е в. Понимаете, товарищ подполковник, у меня сестра учится на филфаке. И они там только тем и занимаются, что копаются во всяких книжках. Почему так написано да почему не так...

Г р е м и н. Продолжай.

В о х р о м е е в. Она мне одну свою училку очень хвалила. Эта Марьванна, такая прямо Марьванна, такие идеи у нее...

Г р е м и н. Например?

В о х р о м е е в. Про то, как жизнь писателя может отражаться в его книжках...

Г р е м и н. Ты знаешь, где найти эту Марьванну?

В о х р о м е е в. Спрошу у сеструхи. И что с ней делать?

Г р е м и н. Вежливо попросишь приехать сюда.

Б у р л я е в. Может, лучше, если к девушке пойдет не практикант, а специалист?

Г р е м и н. Специалист пойдет на самый трудный участок. Тебя ждет Казанский, родной, давно ждет. Двигай.

Бурляев с видом страдальца поднимается. Телефонный звонок. Крымчук берет трубку.

К р ы м ч у к. Слушаю вас. Да, Валечка, сейчас. (*Передает трубку Гремину.*)

Г р е м и н. Гремин. Сейчас буду. (*Кладет трубку.*) Так, я к генералу. Общий сбор в два. Если что-то срочное — я на мобильном. Всё.

Приемный покой больницы. Старушка тихонько сидит на краешке стула. Взгляд ее сосредоточенно уставлен на противоположную стену. Мимо нее мелькают люди в медицинских халатах. Она прикрывает глаза.

В темноте ее сознания прорезается узенькая щелка, как приоткрытая дверь. В щелке видна спина мужчины, стоящего рядом со стареньким проигрывателем. Мужчина перебирает пластинки, доставая их с полки, разглядывая и ставя назад.

Кабинет генерала. Гремин сидит. Генерал нервно ходит по кабинету.

Г е н е р а л. Тебе, Михаил, долго объяснять не надо. Коллеги из Интерпола, конечно, тоже хороши: ничего толком не знают, но в случае чего раздуваются, как та лягушка. «Мы вас предупреждали! А вы не среагировали!»

Г р е м и н. Это вся информация, что у них есть? Или они, как обычно, кое-что для себя попридержали?

Г е н е р а л. Не думаю. Не тот случай. Слишком все серьезно.

Г р е м и н. Человек уже здесь?

Г е н е р а л. Кто знает... Но то, что он получил деньги, — это факт. Без малого миллион долларов. Заметь, это только аванс. Хорошо зарабатывает, стервец.

Г р е м и н. Мамочка не нарадуется.

Г е н е р а л. Тебе дают зеленую улицу. Люди, техника — все что нужно. Времени только мало. Зайди к Скорнякову из Интерпола, возьми досье на этого типа. Немного, но это все что у них есть. Держи меня в курсе. Люди тебе нужны?

Г р е м и н. Пока не знаю. Надо будет — спрошу.

Г е н е р а л. Практикант все еще у тебя?

Г р е м и н. Так точно.

Г е н е р а л. Подключишь?

Г р е м и н. Уже.

Г е н е р а л. Толковый парень?

Г р е м и н. Там видно будет.

Г е н е р а л. Скуп ты на похвалы, Гремин.

Г р е м и н. Так ведь меня тоже никто не хвалит, товарищ генерал.

Г е н е р а л. А тебе это нужно?

Г р е м и н. Никак нет.

Открытая концертная площадка. Повсюду идет работа: сколачивают, прибивают, натягивают. Мы видим это все глазами одного человека. Его взгляд скользит по площадке. Особое внимание он обращает на стыки конструкций.

Из здания аэропорта выходят Маша и встретивший ее Сергей, молодой человек стандартно капризной наружности. В руках у нее — букет, у него — ее чемодан. Они проходят на стоянку машин.

С е р г е й. Ты в своем репертуаре.

М а ш а. Я знаю.

С е р г е й. Надо было устроить грандиозный скандал!

М а ш а. Зачем? Все на месте. Может быть, я сама плохо закрыла чемодан?

С е р г е й. Какая ты безалаберная, Мария!

М а ш а. Будешь пилить — возьму такси.

С е р г е й. Но так же нельзя!

М а ш а. Можно.

С е р г е й. Я хотел с тобой поговорить.

М а ш а. Только не сегодня!

Садятся в машину.

Гремин идет по коридору. Звонок мобильного.

Г р е м и н (*по телефону*). Да.

Г о л о с Б у р л я е в а. Это Влад. На вокзале все тихо, как на кладбище. Даже ни одной драки за весь вчерашний день. Кроме того, бабушка была здесь всего ничего, не более получаса.

Г р е м и н. Понял. Позвони Коле и подключайся к нему. В больнице нужно поставить пост. О любых изменениях, любом бреде докладывать немедленно.

Г о л о с Б у р л я е в а. Все так серьезно?

Г р е м и н. Да. Пока.

Гремин на ходу кладет телефон в карман, подходит к двери и открывает ее. Входит в небольшую комнату. За столом сидит майор Скорняков. Перед ним папка с документами. При виде Гремина он поднимается и протягивает ему руку.

Г р е м и н. Гремин, Михаил.

С к о р н я к о в. Скорняков, Стас. Рад знакомству.

Г р е м и н. Взаимно.

С к о р н я к о в. Нам как сказали, что сам великий Гремин будет заниматься этим делом, так мы и вздохнули с облегчением.

Г р е м и н. Жаль, моя мама этого не слышит. Что, сильно достал?

С к о р н я к о в. Слов нет, такая сволочь!

Г р е м и н. Ладно, давай по порядку. Как его зовут.

С к о р н я к о в. Установочных данных нет. Вышли мы на него случайно. Помощничек одного авторитета проболтался, что есть, мол, такой человек. Зовут Постановщиком. Какое хочешь представление устроит. Хочешь — взорвет все что скажешь, хочешь — стравит двух дружков между собой. И так классно это сделает — никто не подкопается. Самоубийства удачно организовывал, шантаж, подкуп. Словом, всем хорош, одно плохо — денег берет, зараза, немерено. Имеет две отличительные особенности. Во-первых, жестокость. Ничего святого нет. И на ребенка может руку поднять, и на старика. А во-вторых, мастер, каких мало. Народ-то у нас все больше топорно мыслящий попадается. Даже неинтересно. Этот тип, напротив, такую фантазию проявляет — дух захватывает.

Г р е м и н. И никогда не повторяется?

С к о р н я к о в. Никогда. Только почерк у него вроде как фирменный: делает с размахом, но все организовано по высшему классу и продумано до последней детали.

Г р е м и н. Как с ним связываются?

С к о р н я к о в. Точно неизвестно. Есть вариант — через объявление в газете. Дескать, нужен Постановщик, и телефон. Он звонит.

Г р е м и н. А деньги?

С к о р н я к о в. На счет в банке.

Г р е м и н. В швейцарском?

С к о р н я к о в. Или немецком. Стопроцентная предоплата.

Г р е м и н. А если у него что-то срывается?

С к о р н я к о в. Рекламаций вроде не было.

Г р е м и н. Погоди, говорят, что в этот раз он получил только аванс.

С к о р н я к о в. Точно. Потому мы и знаем кое-что. Сначала он отказался, они начали искать другого человека. Нашли. Ценой подешевле, но и качество работы, конечно, похуже. Он рассказал, что приходили к нему с предложением. Обещал подумать. Спросил, не обращались ли еще к кому. Они ответили, что да, обращались, но тот человек не согласился. Слишком мало дали. Он готов был считать эту сумму авансом, потребовал еще столько же. Заказчики решили, что он слишком многого хочет. Потом, очевидно, поняли, что лучше потратить больше денег и получить хорошую работу, чем сэкономить и в результате — пшик. Дублера мы взяли позавчера. Только вчера вечером он начал колоться. Сказал, что его заставили отдать тому типу своего мастера по детонаторам.

Г р е м и н. Хорошими мастерами не бросаются.

С к о р н я к о в. Не бесплатно, конечно. Получил свое как посредник.

Г р е м и н. Кто этот мастер?

С к о р н я к о в. Связь у них была через камеру хранения на Казанском вокзале. Там оставлял материал и необходимое задание. Оттуда же и забирал. Телеграмму с зашифрованным номером ячейки посылал на главпочтамт до востребования. На имя Суровцева Андрея Ивановича. На всякий случай, конечно, проверили. Пустой номер.

Г р е м и н. Как он получил эту связь?

С к о р н я к о в. Говорит, что от некоего Лифатова. Личность известная, в первую очередь, как посредник при такого рода делах. Умер два года назад.

Г р е м и н. Хорошими мастерами не бросаются.

С к о р н я к о в. Человек может слишком много знать. А тут так удобно, чужими руками.

Г р е м и н. Ну что ж, не могу сказать, что ты меня обрадовал. Папочку отдашь?

С к о р н я к о в. Да, возьми, здесь копии документов по делам Постановщика. Немного на самом деле. Протоколы осмотра, фото. Все практически. Если что нужно будет, я тут телефончик свой оставил.

Г р е м и н. С каких это пор ваша служба так любит нашу?

С к о р н я к о в. А она не любит. Но тут, сам понимаешь, особый случай.

Г р е м и н. Ладно, спасибо. Увидимся.

Пожимают друг другу руки.

Щелка приоткрытого сознания старушки. Мужчина по-прежнему перебирает пластинки. Останавливается на одной, переворачивает. Внимательно рассматривает.

Машина, в которой едут Маша и Сергей.

С е р г е й. Ты все время куда-то исчезаешь! Вечно какие-то дела. То лекции, то симпозиумы, то конгрессы, видите ли, у нее...

М а ш а. Что в этом плохого?

С е р г е й. Ничего. Только мне почему-то кажется, что для тебя все это важнее меня.

М а ш а. Ты весь в своей работе, я — в своей.

С е р г е й. Ты не сравнивай мою работу и твою! Это и работой назвать нельзя. Так, занятие для благородных девиц... Я кручусь каждый день, устаю до чертиков, а ты поболтала полтора часа ни о чем — и привет!

М а ш а. Сереженька, ты опять? Я летела три часа. Потом два часа ждала пересадки. Потом снова три часа летела. Потом эта нервотрепка с чемоданом. А теперь еще и ты со своими нотациями. Я тебя умоляю: просто довези меня домой. Молча.

С е р г е й. Ты всегда уходишь от разговора. Я всё делаю, чтобы у нас с тобой всё получилось.

М а ш а. Два раза подряд слово «всё». Замени одно...

С е р г е й. Не могу понять, когда ты шутишь, а когда говоришь серьезно.

М а ш а. Я серьезно. Замени. А еще дай мне часочек поспать.

Молчание.

М а ш а. Большое спасибо.

Телефонный разговор. Один из собеседников говорит из своей квартиры. У него глухой без интонаций голос. Это Посредник. Другой — из автомата. Это Заказчик.

З а к а з ч и к. Я повторяю, что не привык ездить на электричках...

П о с р е д н и к. Можете отказаться от встречи и передать деньги мне. Так будет проще и удобнее.

З а к а з ч и к. Нет, мне нужна эта встреча. Согласитесь, не каждый день можно увидеть такого человека.

П о с р е д н и к. Тогда вы встречаетесь на его условиях.

З а к а з ч и к. Ладно. Но ваша дурацкая конспирация...

П о с р е д н и к. И оденьтесь попроще, Армани и Кардена оставьте дома. Вы не должны отличаться от толпы. Станция Осиновка. Сегодня, в половине третьего. От платформы вправо идет тропинка. Пойдете по ней в лес. Не дальше чем через километр к вам подойдут.

З а к а з ч и к. А он не может подойти пораньше, я туда не на прогулку еду!

П о с р е д н и к. Он тоже.

Постановщик идет по улице. Подходит к зданию музыкальной школы. Открытые окна, из которых доносится хоровое пение.

Г о л о с р у к о в о д и т е л ь н и ц ы х о р а. Стоп-стоп! Ну что это опять такое! Я совершенно не слышу вторых сопрано! Да, ваша партия самая трудная, но именно она

придает красоту всей мелодии. Девочки! Остался всего один день! Марина, Света! Кому я это все говорю?! Еще раз с начала, и!..

Хор снова начинает песню. Человек заглядывает в окно. Детский хор, перед которым стоит руководительница Нина Петровна — дама зрелого возраста, довольно полная, в мешковатом сером костюме, унизанная перстнями и браслетами. Облик дополняют большая шапка волос явно химического происхождения и очки в пол-лица. Постановщик медленно оценивает взглядом стены, потолки, перекрытия. Вскользь по детским лицам и снова внимательно по конструкциям.

Гремин садится в машину. Звонит телефон. Гремин достает трубку.

Г р е м и н (*водителю*). Толик, давай в МУР.

Машина трогается.

Г р е м и н (*по телефону*). Да, я слушаю.

Г о л о с К р ы м ч у к а. Это Николай. Наш племянник оказался занятной фигурой. Особенно в смысле образования. Закончил он химико-технологический.

Г р е м и н. Уже весело.

Крымчук находится в небольшой комнате деканата института, рядом с ним Бурляев. Чуть поодаль сидят две типично институтские дамы из деканата и отдела кадров и прихлебывают чай.

К р ы м ч у к. Во-во. Более того, дипломная работа у него была по взрывчатым веществам.

Г р е м и н. Даже так?

К р ы м ч у к. Что-то о направленных взрывах большой мощности и малого объема взрывчатки. Для буровиков старался.

Г р е м и н. Работа имела практическое применение?

К р ы м ч у к. Ты о чем?

Г р е м и н. Кто-нибудь ею интересовался? Приходил, спрашивал?

К р ы м ч у к. Да, они помнят одного представителя управления не то геодезии, не то геологии.

Г р е м и н. Есть тут у меня фотография одного типа, некоего Лифатова. Хорошо бы ее показать дамам.

К р ы м ч у к. Возможный геолог?

Г р е м и н. Да.

К р ы м ч у к. Сейчас пришлю практиканта, пусть проветрится. Подожди, Влад трубку вырывает.

Б у р л я е в. Миш, слушай, тут такое дело. Я тут вспомнил, что Тихоненко переехали из коммуналки из Марьиной рощи. А на старом месте жительства должен быть и старый участковый, который всех помнит.

Г р е м и н. Хорошая идея. Отдай ее Коле, пусть займется.

Б у р л я е в. Идея, между прочим, моя, а я — отдай ее Коле.

Г р е м и н. Только не плачь, я тебя умоляю.

Б у р л я е в. Я не плачу, но где же справедливость?

Г р е м и н. Подумай сам. Лет этому участковому немало. А ты знаешь, как любят пенсионеры таких рассудительных и серьезных мужиков, как Коля, и не любят шантрапу, вроде тебя.

Б у р л я е в. Есть, отдать идею майору Крымчуку! Спасибо на добром слове, товарищ подполковник!

Г р е м и н. Обращайтесь, товарищ майор, всегда рад. В два часа сбор.

Б у р л я е в. Можем не успеть с участковым.

Г р е м и н. Потом. Сейчас есть дела важнее.

Коридор Машиной квартиры. Сергей вносит чемодан. Следом входит Маша.

М а ш а. Спасибо, Сереж, что встретил, что довез...

С е р г е й. А теперь двигай отсюда, так?

М а ш а. Тебе же на работу?

С е р г е й. На работу. Я приеду вечером, и мы поговорим.

М а ш а. Приезжай. Я отосплюсь и буду в удобоваримой форме. Пока, милый, не сердись.

С е р г е й. Я не могу на тебя сердиться. До вечера.

М а ш а. До вечера.

Сергей выходит. Маша закрывает за ним дверь.

М а ш а. С этим надо что-то делать...

Загородная электричка. Группа туристов с гитарой. Поют песни. Окружающие заняты своими делами: читают газеты, книги, обсуждают свои проблемы. На одной из скамеек сидит Заказчик, притворяется спящим. Он старается не обращать внимания на туристов, но неприязненное чувство превосходства сквозит в каждом его движении.

Гремин заходит в лабораторию. Прикрывает за собой дверь. Идет между стеллажей.

Г р е м и н. Сова, открывай, медведь пришел! Михалыч! Ау! Где ты, родной? У меня для тебя очередная пакость.

Из-за стеллажей выходит человек в белом халате, тонкие черты лица, очки в черепаховой оправе. Суетлив и несколько заносчив.

Ч е л о в е к в х а л а т е. Вам кого, простите?

Г р е м и н. Здравствуйте, мне нужен Максим Михалыч. Он в буфете или у начальства?

Ч е л о в е к в х а л а т е. Он в отпуске. Я временно его замещаю.

Г р е м и н. Когда он будет?

Ч е л о в е к в х а л а т е. Через две недели.

Г р е м и н. А вы кто?

Ч е л о в е к в х а л а т е. А вы?

Г р е м и н. Подполковник Гремин.

Ч е л о в е к в х а л а т е. Позвольте удостоверение?

Г р е м и н. Бдительность — это хорошо. (*Достает из кармана удостоверение и раскрывает его.*) Мне нужна консультация специалиста по взрывчатке.

Человек в халате внимательно рассматривает корочки, закрывает их.

Ч е л о в е к в х а л а т е. Майор Корзунов. Что именно вас интересует, товарищ подполковник? (*Протягивает удостоверение назад.*)

Г р е м и н. Есть вероятность подготовки взрыва. Человек действует один, ему необходим максимальный эффект.

К о р з у н о в. Объект работы?

Г р е м и н. Неизвестен.

К о р з у н о в. Закрытое, открытое пространство?

Г р е м и н. Неизвестно.

К о р з у н о в. Вы мне голову морочите?

Г р е м и н. Нет, не имею права разглашать.

К о р з у н о в. Ну и идите со своим правом.

Корзунов садится за стол, на котором множество самых различных проводов, всякого рода деталей. Аккуратно что-то мастерит. Гремин садится на стул около него.

Г р е м и н. Я сам пока ничего не знаю, могу только в общих чертах. Готовится теракт. Должно быть много крови. Мне нужно знать, как это может быть сделано.

К о р з у н о в. Что конкретно вас интересует?

Г р е м и н. Все: размеры взрывчатки, способы транспортировки, как он будет взрывать, где может в это время находиться и так далее.

К о р з у н о в. Примерные размеры объекта?

Г р е м и н. Небольшой дом, театр, концертная площадка.

К о р з у н о в. Есть переносное взрывное устройство, килограммов с полсотни. Можно донести или на тележке прикатить. Радиоуправляемое. Выйти на балкон где-нибудь за километр от места и на кнопку нажать.

Г р е м и н. На ваш взгляд, это оптимальный вариант?

К о р з у н о в. А что еще нужно? Пронести да заложить.

Г р е м и н. Понятно...

К о р з у н о в. Что-нибудь известно про этого человека? Как он работает? Какой тип взрывчатки предпочитает?

Г р е м и н. У него нет приоритетов. Работает со всем, но чаще всего применяет пластик. Очень любит внешние эффекты.

К о р з у н о в. А если любит, так он не будет все в одном месте бабахать.

Г р е м и н. То есть?

К о р з у н о в. Он походит по площадке и размажет этот свой пластик по опорным конструкциям. А концентрацию сделает в одном месте небольшую, так, для внешнего эффекта. В этом случае разрушения будут гораздо значительнее. И кровищи, и трупов — все, как вы хотите.

Г р е м и н. Значит, он должен там быть своим человеком, чтобы свободно «походить» по площадке...

К о р з у н о в. Вам виднее.

Станция Осиновка. Заказчик выходит вместе с компанией туристов. Они направляются в разные стороны. Заказчик постоянно озирается по сторонам. Никого не видит. Через некоторое время на тропинку перед ним выходит один из туристов, что ехали с ним в электричке. Он не показан. Только рюкзак за спиной. Идет, легко насвистывая. Сначала Заказчик нервничает, не понимая. Турист оборачивается. Обмен взглядами. На лице Заказчика удивление.

З а к а з ч и к. Маскировка у вас на высоте.

П о с т а н о в щ и к. Зато о вас этого не скажешь.

З а к а з ч и к. Дорогой мой, я сто лет не ездил на электричках. Понятия не имею, как там люди одеваются. Не надо было назначать в таком дурацком месте.

Постановщик идет дальше по тропинке перед Заказчиком. Тропинка узкая. Заказчик все время кричит в спину.

П о с т а н о в щ и к. Место вполне подходящее. Слушаю вас.

З а к а з ч и к. Это я вас слушаю. Что вы намерены делать?

П о с т а н о в щ и к. Вас это не касается.

З а к а з ч и к. То есть как?

П о с т а н о в щ и к. Так. Вы платите деньги. Я устраиваю интересующую вас акцию. Всё.

З а к а з ч и к. Вот именно, я плачу деньги. И я хотел бы знать, что я получу за свои деньги.

П о с т а н о в щ и к. В новостях вам все покажут.

З а к а з ч и к. Прекратите разговаривать со мной таким тоном! Здесь я заказываю музыку.

Останавливаются. Но Постановщик не оборачивается.

П о с т а н о в щ и к. Что вы хотите услышать?

З а к а з ч и к. Как вы намерены действовать? Вы уже выбрали объект?

П о с т а н о в щ и к. Да.

Снова идут по тропинке.

З а к а з ч и к. Это метро?

Комната группы Гремина. Все собрались за столом.

Г р е м и н. Нет, метро — это не то.

В о х р о м е е в. Почему не то? Очень даже то, товарищ подполковник. Вспомните о токийском метро. Какая реакция во всем мире была!

Г р е м и н. Во-первых, ты не путай газ и взрывчатку. У них разная задача и разная зона поражения. Во-вторых, метро — не лучший объект. Пока выяснят, в чем дело, пока поймут, что это не неполадки старой техники, не сбой в электричестве, не случайный сход с рельсов — слишком много времени пройдет. И, потом, под землей можно кое-что скрыть, а ему нужна публичность.

В о х р о м е е в. А пресса?

Б у р л я е в. Прессу туда просто не пустят.

Г р е м и н. Давайте дальше. Вохромеев, где твоя Марьванна?

В о х р о м е е в. Сестра обещала привезти к подъезду в 16.00.

Г р е м и н. Продолжим. Главный признак объекта — скопление народа. Кидайте идеи.

К р ы м ч у к. Большой магазин?

Б у р л я е в. Рынок? Театр?

В о х р о м е е в. Кинотеатр?

Лес.

П о с т а н о в щ и к. Ну что вы! Кто сейчас ходит в кино?

З а к а з ч и к. Может, какие-нибудь народные гулянья в парке?

Кабинет группы Гремина.

К р ы м ч у к. ...Или праздник завода какого-нибудь...

Г р е м и н. Нет широкого охвата публики.

В о х р о м е е в. Может быть, стадион?

Лес.

П о с т а н о в щ и к. Вы мыслите слишком привычными категориями. Это все уже было. Я не копирую чужую работу.

З а к а з ч и к. Церковь?

Кабинет группы Гремина.

Г р е м и н. Возможно. Давайте сначала определимся: открытое или закрытое пространство. Закрытое — больший эффект разрушения, открытое — ограниченная зона поражения, локализация взрыва. Но огромный моральный эффект. Я бы выбрал открытое.

Б у р л я е в. Рынок, я думаю, отпадает: начнут искать другие причины — кому-то не заплатили, что-то не поделили и так далее. Взрослые или дети? За взрослых — легче пронести, незаметно затеряться, против — к этому привыкли. Слишком тривиально для нашего мастера. Дети — все наоборот, дети всегда вызывают нужные эмоции.

В о х р о м е е в. Он что, сумасшедший?

Г р е м и н. Он профи. Не смотри так, Алексей. Ты думаешь, мы тут все свихнулись: сидим и обсуждаем, как лучше убивать детей!

В о х р о м е е в. Я не думаю, товарищ подполковник.

Г р е м и н. Нет, думаешь! Говорю один раз — запоминай на всю жизнь. Ты попал в очень грязное дело. Здесь в белых перчатках никто не ходит. Мы имеем дело не с архангелами. Работаем дальше. Что же он выберет?.. Что же он выберет?..

Лес. Заказчик в немом ужасном восхищении смотрит на Постановщика.

З а к а з ч и к. Что вы сказали?

П о с т а н о в щ и к. То, что вы слышали. Вас не устраивает объект?

З а к а з ч и к. Нет-нет, просто как-то неожиданно. Смело. Это действительно будет иметь резонанс.

П о с т а н о в щ и к. Вас интересуют подробности?

З а к а з ч и к. Нет-нет, это я поручаю додумать вам самому.

П о с т а н о в щ и к. Что-нибудь еще?

З а к а з ч и к. Нет, пожалуй, всё.

Останавливаются. Постановщик поворачивается и молчит.

З а к а з ч и к. Ах, да, деньги.

Заказчик медленно достает из бумажника чек. Постановщик в это же время осторожно достает из кармана маленький шприц и освобождает иглу от наконечника. Прячет его в руке.

З а к а з ч и к. Такая сумма за какую-нибудь неделю работы. Вы, наверное, самый высокооплачиваемый человек в мире?

П о с т а н о в щ и к. Нет, не самый.

З а к а з ч и к. Вы хотите сказать, что есть еще более?..

П о с т а н о в щ и к. Есть. Но они в этой стране не работают. Специфика.

Заказчик медлит с передачей чека, насмешливо поглядывая на Постановщика. Постановщик топчется на месте, неловко протягивает руку, делает шаг, наступает на ногу Заказчику, тот морщится, ахает, роняет чек и за болью в ноге не замечает, как в бедро вонзается маленькая острая игла. Постановщик извиняется. Наклоняется за упавшим чеком. Заказчик зло и насмешливо смотрит на согнутую спину.

З а к а з ч и к. Вы всегда такой ловкий?

П о с т а н о в щ и к. Извините, оступился.

З а к а з ч и к. Надеюсь, там вы не оступитесь.

П о с т а н о в щ и к. Я тоже надеюсь. Прощайте.

Постановщик удаляется

З а к а з ч и к. Вы уходите?

П о с т а н о в щ и к. Советую вам сделать то же самое.

З а к а з ч и к. Подождите! А если у вас не получится? Я вас из-под земли достану!

П о с т а н о в щ и к. Не стоит беспокоиться. В свое время я к вам туда спущусь.

Кабинет. Открывается дверь, заглядывает Вохромеев.

В о х р о м е е в. Разрешите?

Г р е м и н. Давай.

В о х р о м е е в. Я не один...

Б у р л я е в. С девушкой?

В о х р о м е е в. Да вроде...

Г о л о с М а ш и. Нахал! Подвиньтесь, молодой человек!

Маша отодвигает Вохромеева, входит в комнату.

М а ш а. Добрый день!

Гремин поднимается из-за стола.

Г р е м и н. Здравствуйте, проходите, садитесь.

М а ш а. Спасибо.

Пауза.

М а ш а. Так могу я узнать, зачем меня разбудили? И вообще, где я?

Г р е м и н. А что вам сказали?

М а ш а. Что позарез нужно куда-то приехать и кому-то помочь что-то прочитать или перевести, я толком не поняла. Предупреждаю: у меня только английский и французский в приличном состоянии. Остальное так, на уровне трепа.

Г р е м и н. Давайте сначала просто познакомимся. Меня зовут Михаил Гремин. Вы, насколько мне известно, Мария Ивановна Волошевская.

М а ш а. Абсолютно точно. Будете себя хорошо вести — можно просто Маша.

Б у р л я е в. А хорошо — это как?

М а ш а. Пять минут работы — и вы быстренько отпускаете меня домой. Я только что с самолета. Меня шатает. Лена Вохромеева поймала меня совершенно случайно.

Г р е м и н. Нет, не случайно. Мы вас с утра ищем.

М а ш а. Да?..

Маша удивлена. Гремин достает бумагу и протягивает ей.

Г р е м и н. Что вы об этом скажете?

Маша читает.

М а ш а. Бред какой-то, автор явно не Шекспир.

Г р е м и н. Почему не Шекспир?

М а ш а. Потому что написано плохо.

Г р е м и н. Я понимаю. Почему не Байрон, не Ибсен, не Эмиль Золя?

М а ш а. Ух ты, какой набор! Впервые сталкиваюсь с таким.

Г р е м и н. А что в нем странного?

М а ш а. Обычно Пушкин, Толстой, Гоголь, иногда Достоевский, словом, ассоциации первого ряда. У вас своеобразные литературные вкусы.

Г р е м и н. Сейчас обсуждаем не меня.

М а ш а. Напрасно. Я бы с удовольствием обсудила вас. Это гораздо интереснее.

Г р е м и н. И тем не менее почему не Шекспир?

М а ш а. Хм... Хороший вопрос... В последнее время у меня были только Шелли и Водсворт. Значит, не мои тараканы. Вероятно, что-то здесь меня натолкнуло на такую мысль... Вот: «И вид, что был пристойным в поле...» Это из «Гамлета», последние строки Фортинбраса, помните: «Возьмите прочь тела. — Подобный вид пристоен в поле, здесь он тяготит».

Оперативники переглядываются и пожимают плечами.

Г р е м и н. Очень хорошо. Но нам это ничего не дает.

М а ш а. А что должно дать?

Г р е м и н. Информацию.

М а ш а. Этот стишок?

Г р е м и н. Да, именно этот стишок. Его читала одна... в общем, один человек. Этот человек обладал определенной информацией, и она как бы перешла в эти строчки. Нам нужно ее оттуда вытащить. Это очень важно.

М а ш а. Пожалуйста, но что именно вы хотите услышать?

Г р е м и н. Любые параллели, любые ассоциации. Все что приходит в голову.

М а ш а. Зачем?

Г р е м и н. Я не могу объяснить.

М а ш а. А я не могу думать, пока не узнаю, с чем это связано.

Г р е м и н. Пожалуйста, вы должны нам помочь.

М а ш а. Я никому ничего не должна.

Вохромеев не выдерживает.

В о х р о м е е в. Или вы нам помогаете, или вы... лишитесь работы!

М а ш а. Он у вас здесь самый молодой или самый глупый?

Вохромееев обиженно пытается возразить, Гремин жестом его останавливает.

М а ш а. Такое сморозить! И как вы себе это представляете — лишить меня работы? Если мне для работы нужны только мозги и текст. Книжки у меня отнимите? Или мозги?

В о х р о м е е в. Я не это имел в виду...

М а ш а. А я это! Если вас интересует результат, дайте мне эти строчки и недельку подумать.

Г р е м и н. У нас нет недельки. Сегодня пятница. Завтра, 1 июня, в городе большой праздник. Есть данные, что готовится взрыв. Время, место, мощность нам неизвестны, но это будет нечто из ряда вон выходящее.

М а ш а (*шепотом*). Из какого ряда?..

Г р е м и н. Из обычного. Никто не будет рвать автобус или дом, или нечто в этом роде. Никто не позвонит и не предупредит о бомбе. Это будет взрыв. Мощный взрыв. Остался всего один день. За это время мы должны понять, что и где будет взорвано. Возможно, я подчеркиваю, возможно, информация скрыта здесь, в этих строчках.

М а ш а. А нельзя спросить того, кто их написал?

Г р е м и н. Нет. Это одна старушка, сейчас она в больнице. Врачи запретили с ней разговаривать. Но там дежурит наш человек. Если она что-то еще скажет, нам немедленно сообщат. Вся операция проводится очень тихо. Если вы соглашаетесь нам помочь, вам привезут все необходимое. Если нет, мы все равно не можем рисковать.

М а ш а. И что вы со мной сделаете? Посадите в тюрьму?

Г р е м и н. Не волнуйтесь. В тюрьму вас никто сажать не собирается. Вас отвезут на специальную квартиру, где вы пробудете пару дней.

М а ш а. Два дня без дела в каком-то клоповнике?

Б у р л я е в. Во-первых, не два, а полтора. Во-вторых, почему в клоповнике? Это приличная квартира.

М а ш а. Она, как это у вас называется, конспиративная?

Г р е м и н. Возможно.

М а ш а. Значит, вряд ли там кто-то живет. Наверняка только встречаются. А два дня в нежилой квартире после почти суток в полете — это не для меня! Я остаюсь здесь.

Г р е м и н (*достает листок бумаги, ручку, пододвигает к Маше*). Пишите список необходимых вам вещей. За ними съездят. Придумайте объяснение для родственников. Чтобы вас не искали.

Маша немного задумывается, затем начинает уверенно строчить список.

Г р е м и н. Сильно не увлекайтесь. Это только на два дня.

М а ш а. На полтора. Не волнуйтесь, я только самое необходимое.

У служебного входа в театр с ворохом костюмов в руках из небольшого автобуса вылезает человек в темно-синем рабочем халате. Это костюмер. Его ярко-белые волосы сразу бросаются в глаза. Он поворачивается в сторону водителя.

К о с т ю м е р. Я сейчас это отнесу и вернусь за остальными. А ты пока выгрузи ящики с реквизитом.

В о д и т е л ь. Ладно, Евген Борисыч, сделаю.

Костюмер подходит к двери. Чья-то рука предупредительно открывает дверь.

К о с т ю м е р. Спасибо вам большое. Ждете кого-то?

П о с т а н о в щ и к. Да, сейчас подойдут.

Сцена в сознании старушки. Мужчина переворачивает в руках пластинку, откладывает ее в сторону, открывает проигрыватель, включает его. Достает пластинку из пакета, сдувает пыль, ставит ее на проигрыватель, берется рукой за иглу.

Кабинет группы Гремина.

М а ш а. Я вот тут все написала.

В о х р о м е е в (*забирает лист*). Посмотрим. Вы что, с ума сошли?

Г р е м и н. В чем дело?

В о х р о м е е в. Товарищ подполковник, смотрите сами. (*Читает.*) «Взять на полочке в ванной крем для рук, крем для лица, молочко для снятия макияжа. На трюмо в комнате: маникюрный наборчик, влажные салфетки». И такой ерунды на целый лист!

М а ш а. А что вас смущает? Я же не вам предлагаю этим пользоваться.

В о х р о м е е в. И на том спасибо.

Г р е м и н. Так много?

М а ш а. Если бы вы попали на необитаемый остров, вы бы наверняка брились каждый день, зарядку делали, ногти стригли. Разве не так? И все это только для того, чтобы остаться человеком и не сойти с ума.

В о х р о м е е в. За два дня вы с ума не сойдете.

М а ш а. Кто вас знает... А воскресенье вы не считаете? Почему?

Г р е м и н. Все основные мероприятия с трансляцией по телевизору будут завтра. В воскресенье ничего примечательного, только гулянья по городу.

М а ш а. Если вам так уж трудно, давайте я сама съезжу.

Г р е м и н. Нельзя. Никто не должен знать, где вы.

М а ш а. Тогда пошлите девушку какую-нибудь. Она все сделает гораздо быстрее и не будет задавать дурацких вопросов.

Г р е м и н. Ладно, Вохромеев, езжай без разговоров.

М а ш а. На полке в коридоре найдите такую синюю толстую книжку под названием «Гамлет. Избранные переводы». Ее захватите. И на верхней книжной полке в шкафу в комнате обязательно возьмите серую тетрадку с надписью «Бзик 2-го курса». Это очень важный «бзик».

Б у р л я е в. По-моему, ей нужен доктор.

Г р е м и н. Психиатр.

М а ш а. Я все слышу.

Г р е м и н. А для кого же мы это говорим?

Квартира Заказчика. Он сидит в кресле перед телевизором. «Новости». Сюжет о подготовке праздника.

Г о л о с ж у р н а л и с т к и. ...Завтра — 1 июня, Международный день защиты детей. Сотни творческих коллективов проводят сейчас свои последние репетиции. Они серьезно и напряженно готовятся. Нынешний праздник претендует на звание самого массового за последние пять лет...

Легкая снисходительная улыбка на лице Заказчика внезапно сменяется оцепенением, гримасой боли. Он как бы пытается встать, но, замерев в высшей точке, оседает в кресле.

Г о л о с ж у р н а л и с т к и. Организаторы уверены, что многодневная напряженная работа принесет свои плоды...

Кабинет группы Гремина.

Г р е м и н. Подведем некоторые итоги. Цепочку «Лифатов — Тихоненко — Поста-

новщик» берем в разработку. Первые двое — трупы. О третьем известно немного. Профессионал высокого класса работает за очень большие деньги. В данный момент готовит акцию в Москве, скорее всего взрыв на праздник. Ближайшие праздники — завтра и День независимости 12-го. На мой взгляд, завтра предпочтительнее.

К р ы м ч у к. Он в цейтноте. У него слишком мало времени на подготовку.

Г р е м и н. Согласен. Однако первый раз к нему обратились не вчера, а как минимум месяц назад. У него было время все продумать. Уверен, что своего коллегу он сдал, чтобы получить этот заказ.

Б у р л я е в. Значит, ему известно, что мы его ищем.

Г р е м и н. Да. И это добавляет остроты его ощущениям.

К р ы м ч у к. Он рискует.

Г р е м и н. Чем? Что нам о нем известно? Он не принадлежит ни к одной известной группировке, работает только при условии стопроцентной предоплаты и самостоятельной разработки сценария. Возраст неизвестен, но я думаю, около тридцати пяти — сорока. Живет, скорее всего, в квартире, которую снимает. Особая тяга к инсценировкам. Отсюда прозвище — Постановщик.

М а ш а. Почему не Режиссер?

Г р е м и н. То есть?

М а ш а. Почему не Режиссер, или Писатель, или Сценарист. Раз он так любит инсценировки.

Г р е м и н. А чем эта кличка плоха? Почему вы подумали о режиссере?

М а ш а. Это было бы логичнее. Человек сам придумывает, сам разрабатывает, сам ставит.

Б у р л я е в. Не вижу разницы. Постановщик — то же самое.

М а ш а. Не совсем. Скажите, а это он сам себя так назвал или же кто-то ему придумал эту кличку?

Г р е м и н. Хороший вопрос. Кличка дается от фамилии или же в зависимости от личных качеств. Его никто не знает. Но когда его спрашивали, как его называть, он же как-то представлялся. Значит, Постановщик, скорее всего, его собственная идея.

М а ш а. Можно поискать среди художников...

Г р е м и н. Каких художников?

М а ш а. Знаете, которые спектакли делают, фильмы. Там еще пишут: художник-постановщик — такой-то.

К р ы м ч у к. Есть еще оператор-постановщик, режиссер-постановщик...

М а ш а. Может быть, вы правы. Там тоже нужно посмотреть. Хотя их чаще всего называют просто режиссер и оператор. А художника обязательно надо называть постановщиком. Бывает же еще по костюмам.

Б у р л я е в. Это идея.

М а ш а. Да я так, в порядке бреда.

Б у р л я е в. Машенька, вы очень продуктивно бредите!

Сцена Дома культуры. Группа акробатов репетируют номера к празднику. Входит Постановщик в рабочей одежде с измерительной рулеткой в руках. У него небольшая бородка и очки в пол-лица. Из кармана он достает блокнот и карандаш. Что-то пишет.

Р у к о в о д и т е л ь г р у п п ы. Так, хорошо, Миша, хорошо. Руками, руками работай! Еще! Еще! Молодца, мой хороший, молодца! Закончили! Пять минут перекур. Кто закурит — убью! И так дышать нечем. (*Обращается к рабочему.*) Вы к кому?

П о с т а н о в щ и к. Я это... Мне того... Мне померить нужно... Это...

Р у к о в о д и т е л ь г р у п п ы. Что померить?

П о с т а н о в щ и к. Это, завтра шары вешать будем. Здесь, значит... Вот меня директор, значит, послал, это... в смысле померить. Сколько шаров надо будет дуть. Я это... быстро. У вас вроде перекур пока... Я мигом, чтобы это... Не мешать, значит...

Р у к о в о д и т е л ь г р у п п ы. Да вы не торопитесь, вы нам не мешаете.

Постановщик начинает измерять размеры карманов сцены в ширину.

Р у к о в о д и т е л ь г р у п п ы. А кстати, где шары будут висеть? А то у нас подкидные работают. Не дай Бог, зацепятся.

П о с т а н о в щ и к. Не-не, это не... Они только это... Спереди только. Вот тут, значит (*показывает на просцениум*)... А вы же это там... Глубже... Вам никак мешать не должно...

Р у к о в о д и т е л ь г р у п п ы. Ну, тогда ладно. Вешайте.

П о с т а н о в щ и к. Я это... Сейчас... Мне недолго...

Кабинет группы Гремина. Гремин разговаривает по телефону.

Г р е м и н. Да, товарищ генерал, мне нужна группа Прокофьева. Да, я прекрасно помню, что МУР нам не подчиняется. Поэтому я прошу, чтобы вы позвонили и попросили. С ребятами я договорился, но им нужно распоряжение начальства. Завтра — позд-

но. Сегодня, максимум через час. Вы говорили о зеленой улице, товарищ генерал. Пока вместо нее темный лес. Так точно, до свидания.

Б у р л я е в. Миш, а ты не чересчур круто с генералом? Может, не надо было делать такое зверское лицо, а?

Г р е м и н. Влад, праздник под названием «наорать на генерала» я себе устраиваю не каждый день. Пойми, друг, не могу лишить себя такого удовольствия. (*Маше.*) Вам что-нибудь нужно?

М а ш а. «Гамлета», пожалуйста.

Б у р л я е в. Что?

М а ш а. «Гамлет» мне нужен. Я, конечно, хорошо его помню, но не наизусть. Мне необходим текст. Дайте мне любой экземпляр. Просто почитать.

Б у р л я е в. А где мы вам его возьмем?

М а ш а. У вас что, нет «Гамлета»? Совсем?

Б у р л я е в. Да он нам как-то без надобности...

Небольшая комната. Слабое освещение. Яркий свет только у столика с зеркалом, перед которым сидит Постановщик. Перед ним несколько париков, грим, усы, бороды, фотографии людей. Внимательный взгляд на фотографию. Откладывает ее в сторону. Резко нажимает на кнопку секундомера. Начинает надевать парик, клеит усы. Надевает очки. Снова нажимает кнопку. Недовольно смотрит на циферблат. Снимает все. Закуривает, несколько затяжек, откладывает сигарету. Все повторяется сначала.

Кабинет группы Гремина.

Г р е м и н. Мы имеем дело с человеком обстоятельным, любящим детали, не упускающим ни одного нюанса.

Б у р л я е в. Значит, он взрывчатку уже заложил?

Г р е м и н. Нет, он возьмет ее из надежного места прямо перед акцией. Иначе могут обнаружить. Он не любит случайностей и стремится просчитать абсолютно все, насколько это возможно. Максимальное количество жертв, минимальный риск.

М а ш а. Он что, сумасшедший, — детей?

Г р е м и н. Для него они не дети, а объект максимального воздействия.

М а ш а. Он больной!

Г р е м и н. И это тоже.

М а ш а. Скажите честно, вам ведь не столько хочется предотвратить этот взрыв, сколько поймать его. Нет?

Пауза.

Г р е м и н. Я хочу оставшуюся жизнь спать спокойно.

Маша вопросительно смотрит на него.

Г р е м и н. Как вы думаете, я смогу это сделать, если у него получится?

М а ш а. Наверное, нет.

Г р е м и н. Как вам объяснить... Он профи, я тоже. И я хочу его переиграть.

Вохромеев в комнате Маши. Складывает вещи в сумку. Сверяется со списком. Звонок в дверь. Вохромеев идет к двери. Смотрит в глазок. С той стороны молодой человек с букетом цветов. Это Сергей. Вохромеев открывает дверь.

В о х р о м е е в. Здравствуйте, вы к Маше?

С е р г е й (*опуская букет*). Да, я к Маше. А вы кто такой?

В о х р о м е е в. Скажем так, мы вместе работаем.

С е р г е й. Что-то вы не похожи на филолога.

В о х р о м е е в. А филологи разные бывают.

Сергей отталкивает Вохромеева и врывается в квартиру. Проходит в комнату. Вохромеев прикрывает дверь и следует за ним.

В о х р о м е е в. Ее там нет. Приехали ее знакомые из Англии. Попросили ее поработать переводчиком. Так что она будет только в понедельник.

С е р г е й. Что вы здесь делаете?

В о х р о м е е в. Я собираю ее вещи.

С е р г е й. Она что, ночует у вас?

В о х р о м е е в. Да. Еще вопросы есть?

С е р г е й. Что вы! Какие еще вопросы!

Сергей отворачивается. Потом резко всовывает цветы Вохромееву, рывком открывает дверь и сбегает по лестнице.

В о х р о м е е в. Спасибо, милый...

Комната группы Гремина. Очень тесно. Гремин, Бурляев, Крымчук, группа майора Прокофьева: четыре человека, не считая его самого.

Г р е м и н. Вот, вкратце, ситуация.

П р о к о ф ь е в. Нда, Миша. Ты как никто умеешь найти дерьмо и вляпаться в него по самую макушку.

Г р е м и н. Тем и славлюсь на всю деревню. Мне нужно, чтобы вы взяли на себя большую и грязную работу. Этот человек должен быть своим на площадке. Значит, он устроится туда заранее. Рабочим, гримером, костюмером, помощником, дворником — кем угодно. Прочешите все. Всего мы отобрали пять площадок. У Моссовета, на Пушкинской площади, на Поклонной горе, на Васильевском спуске, в Парке Горького.

П р о к о ф ь е в. Отбирали по масштабу?

Г р е м и н. Именно. Мелочь его не интересует.

О д и н и з г р у п п ы. А если он не один?

Г р е м и н. Может быть, но маловероятно. Он любит солировать.

П р о к о ф ь е в. Примерный срок его работы?

Г р е м и н. Не больше двух недель. Работа временная, возможна без оформления. Так что поройте серьезно, мужики. Очень прошу.

П р о к о ф ь е в. Сделаем.

Коридор перед кабинетом Гремина. У окна стоит Маша. Время от времени бросает взгляд на листок со стихами. Шаги. Маша оборачивается. Вохромеев с сумкой в одной руке и букетом в другой приближается к ней. Вохромеев протягивает букет.

М а ш а. Это мне?

В о х р о м е е в. Конечно.

М а ш а. Такая любезность с вашей стороны просто подозрительна.

В о х р о м е е в. Ничего криминального. Это от вашего обожателя.

М а ш а. От Сережи?

В о х р о м е е в. Он не представился. Пытался ворваться в квартиру и проверить, что там происходит.

М а ш а. Вы ему сказали?

В о х р о м е е в. Сказал, что вас два дня не будет.

М а ш а. А где я буду, не сказали?

В о х р о м е е в. Это закрытая информация. Не имею права разглашать.

М а ш а. Он, бедняжка, сойдет с ума от подозрений.

В о х р о м е е в. Жалко бедняжку?

М а ш а. Да нет, не очень.

Открывается дверь кабинета. Выходит группа Прокофьева. Окружают пепельницу у подоконника, достают сигареты, закуривают.

Кабинет группы Гремина. Входят Маша и Вохромеев.

М а ш а. У вас есть ваза?

Б у р л я е в. Ночная?

Г р е м и н. Где-то была банка литровая. Там, в шкафу, на нижней полке... Если не выкинули...

М а ш а. Ужасно. Такой букет — и в банку. Ладно, давайте.

Г р е м и н. Возьмите.

Маша подходит к шкафу, открывает дверцы, проходится взглядом по полкам. Находит банку и отправляется наполнять ее водой.

Б у р л я е в. А ты, практикант, я вижу, не теряешься. Молодец!

В о х р о м е е в. Да вы что, товарищ майор! Это не я. Это один тип пытался войти в квартиру, веником махал. Я взял, сказал, передам. Он расстроился.

Б у р л я е в. Леша, поставь себя на его место. Приходишь ты к девушке в гости, ее нет, а в вещах копается какой-то мужик.

В о х р о м е е в. Я не какой-то, я при исполнении.

Б у р л я е в. Лопух ты, Вохромеев. Надо было ковать железо, пока горячо. Мало ли кто купил букет, главное — кто и как подарил. Она сейчас о нем думает, а могла бы о тебе.

В о х р о м е е в. У меня девушка есть.

Б у р л я е в. Я же говорю, лопух. Как сказал один умный человек — если у меня дома есть кухня, это еще не значит, что я не могу пойти в ресторан!

Входит Маша с букетом в банке. Ищет глазами, куда его можно поставить. Остальные тоже смотрят на нее выжидающе.

М а ш а. Мне нужен стол.

Б у р л я е в. Для букета?

М а ш а. Да. И еще для работы. Мой собственный стол.

Г р е м и н. Обязательно собственный? Для чего?

М а ш а. Чтобы я устроила на нем мой собственный бардак. Такой, какой мне нужен. Я буду писать, бросать бумажки, потом собирать их, переписывать и так далее.

Г р е м и н. Может быть, компьютер?

М а ш а. Это не то! Мне нужен лист бумаги с буквами.

Г р е м и н (*с сожалением оглядывает свой стол*). Коля, подвинься.

Гремин освобождает свой стол для Маши и перебирается за стол Крымчука.

М а ш а (*Вохромееву*). Вы привезли «Гамлета»?

В о х р о м е е в. Да, на дне пакета.

Маша ставит цветы на шкаф. С жадностью бросается к своему пакету. Вынимает из него книгу и тетрадь, кладет их на стол, усаживается и начинает листать.

Г р е м и н. Может быть, вам нужна отдельная комната?

М а ш а (*после паузы*). Что, простите? Вы что-то сказали?

Г р е м и н. Я сказал, возможно, вам нужна отдельная комната, с тишиной и покоем?

М а ш а. Ни в коем случае! Вы мне очень нужны.

Б у р л я е в. Приятно слышать!

М а ш а. Я в смысле продуктивности работы.

Б у р л я е в. И я тоже об этом!

М а ш а. Вы обсуждаете эту проблему с вашей стороны. Чем больше информации вы будете произносить вслух, тем лучше. Я буду перекладывать ее на текст. Если мне нужно будет одиночество, я умею отключаться.

Г р е м и н. Хорошее качество. Ладно, еще раз пройдемся по тому, что у нас есть...

Маша листает страницы, делает пометки, пишет на листах бумаги. Стрелки, отмеченные карандашом строчки. Количество бумаг на столе растет.

Группа Гремина обсуждает за столом возможные варианты, они тоже помечают, записывают, подчеркивают.

Сцена в сознании старушки. Мужчина опускает иглу проигрывателя на пластинку. Причем ближе к концу, собираясь послушать какую-то конкретную вещь. Он делает несколько шагов по комнате. Щель сознания, как дверца шкафа, закрывается.

Кабинет Гремина. Маша откидывается на стуле и потягивается.

М а ш а. А-а-а.

Все оборачиваются и смотрят на нее.

М а ш а. У вас кофе есть?

Б у р л я е в. Есть.

М а ш а. Ну, так дайте! Я заработала!

Г р е м и н. Рассказывайте.

Крымчук подходит к чайнику и включает его. Достает из шкафа банку с растворимым кофе, сахар, чашки.

М а ш а. Не-е, сначала кофе!

Крымчук ставит перед ней кружку.

М а ш а. Два глотка — и я запою соловьем. (*Отхлебывает из кружки.*)

Г р е м и н. Раз.

М а ш а. Какая же вы зануда, господин Гремин!

Г р е м и н. Я много тренируюсь.

М а ш а. Ладно, мне самой это интересно. Классная задачка! Просто супер! Даже не знаю, с чего начать!

Г р е м и н. С начала.

М а ш а. Начала как такового нет. Вернее, если говорить о начале текста, то он разбивается на следующие тематические куски. Смотрите. «Слуга слуги сказал свои слова». Это о Гамлете. 1 акт, встреча Гамлета и Горацио. «Г а м л е т. Горацио? Или я сам не я. Г о р а ц и о. Он самый, принц, и бедный ваш слуга. Г а м л е т. Мой добрый друг, пусть то взаимно будет». Это в переводе Лозинского. Я уверена, что старушка предпочитала этот перевод.

Г р е м и н. Откуда такая уверенность?

М а ш а. Смотрите сами. Она назвала его «слугой». У Пастернака принципиально иной вариант. «Г о р а ц и о. Он самый, принц, ваш верный раб до гроба. Г а м л е т. Мой друг, еще поспорим мы, кто чей». Чувствуете разницу?

Б у р л я е в. Раб и слуга?

М а ш а. Именно! Именно! Гамлет может быть слугой друга, но рабом?! Бессловесным, покорным? Пусть даже быть рабом дружбы... Но рабом! Нет, это совершенно не про такого человека!

Г р е м и н. А у Шекспира как?

М а ш а. Очень правильный вопрос, хвалю!

Г р е м и н. Рыдаю от счастья.

М а ш а. Да ладно вам! Что вы огрызаетесь! Далеко не каждый стал бы уточнять, как там у Шекспира.

Г р е м и н. Я не каждый.

М а ш а. Я так и поняла. Так вот, у Шекспира — «слуга дружбы». «Н о р а т i о. The same, my lord, and your poor servant ever. Н а m l e t. Sir, my good friend, I'll change name with you». Есть еще несколько расхождений подобного рода. (*Начинает листать тетрадь.*) Я могу вам показать...

Г р е м и н. Спасибо, не надо. Что еще?

М а ш а. Ну не хотите — как хотите. Так, дальше. «И вид, что был пристойным в поле, стал знаком бедствий». Я уже говорила, это слова Фортинбраса. Возможно, они связаны именно с информацией о взрыве. Вид, пристойный в поле, — трупы. Скорее всего, о них речь. Далее: «Стал знаком бедствий». Очевидно, подразумевается большой резонанс. Может быть, даже международный скандал. Правда, это не новость. Вы же с самого начала думали о грандиозной акции. И наконец очень важный момент: «Я боялась порчи, и потому уста мои сомкнулись». Вот это самое интересное!

Г р е м и н. Почему?

М а ш а. Понимаете, было такое поверие: если человеку являлся призрак, то нельзя было пересекать ему дорогу. Иначе грозила порча.

В о х р о м е е в. Призраку?

М а ш а. Призраку уже все равно: что порча, что геморрой. Человеку, конечно.

Г р е м и н. Вы хотите сказать, что она встретила кого-то...

М а ш а. Кого считала мертвым. И увидев его, очень испугалась.

Г р е м и н. Это все?

М а ш а. Из того, что мне пока в голову пришло, да.

Г р е м и н. Уже кое-что. Спасибо, вы большая умница. Хотите еще кофе?

М а ш а. Да, он у вас очень неплохой.

Б у р л я е в. Это командир наш любитель. Отовсюду банки тащит. Мы-то парни простые, пьем, не разбирая, а он, видите ли, гадость всякую не употребляет.

Г р е м и н. Я ем твою яичницу. Этого достаточно.

Б у р л я е в. И что моя яичница?

Г р е м и н. Чтобы так испортить самый простой продукт — надо быть очень талантливым человеком.

Б у р л я е в. С кем поведешься...

М а ш а. Хватит пререкаться! Одним кофе сыт не будешь. Сбегайте в ларек, что ли... Пирожков, печенья, еще чего-нибудь — я есть хочу!

Все достают деньги и вручают Вохромееву.

Б у р л я е в. Пошлем Лешку как самого молодого и быстроногого. Ты сегодня уже бегал на длинные дистанции.

В о х р о м е е в. И долго я так буду бегать?

Б у р л я е в. Это, старичок, пока ты не станешь классным оперативником. А потом мы возьмем себе нового практиканта и будем гонять в ларек его.

В о х р о м е е в. Значит, мне нужно как можно быстрее стать классным оперативником.

Б у р л я е в. Значит, нужно.

В о х р о м е е в. Как же я стану, если все время бегаю? А оперативник — это же не ноги, это мозги.

Г р е м и н. Это мозги на ногах! Кругом и шагом марш! Очень есть хочется.

В о х р о м е е в. Есть, товарищ подполковник.

Вохромеев выходит. Телефонный звонок. Крымчук поднимает трубку.

К р ы м ч у к. Слушаю. Миша, тебя. Прокофьев.

Г р е м и н (*вырывает трубку*). Да, Прокофьич. Очень внимательно слушаю.

Г о л о с П р о к о ф ь е в а в т р у б к е. Уж не знаю, огорчу тебя, старик, или обрадую, но никого из временных или случайных людей на объектах нет. Все эти мероприятия хорошо оплачиваются, поэтому даже на работу типа «подай — принеси» берут родственников и знакомых. Компании там слаженные, работают вместе не первый раз. И даже не первый год.

Г р е м и н. Никто не обращался с просьбой помочь пройти, пронести что-нибудь?

Г о л о с П р о к о ф ь е в а. Нет, пока нет. Я оставил им твой телефон на всякий случай. Если вдруг кто-то или что-то, а с нами связаться не смогут, тебе сразу позвонят.

Г р е м и н. Спасибо, Прокофьич, по гроб твой должник. До связи. (*Кладет трубку.*)

М а ш а. Знаете, неудивительно, что эта ваша бабушка чокнулась именно на «Гамлете».

Г р е м и н. Почему?

М а ш а. На этой пьесе пол-России крышей ехало двести с лишним лет. Его же только переводили, если не ошибаюсь, не то семнадцать, не то восемнадцать раз! Вот смотрите. (*Листает тетрадку.*) Сумароков, Висковатов, Полевой, Кронеберг, Кетчер, Соколовский, Гнедич, Лозинский, Радлова, Пастернак и так далее. А сколько вариантов одного только монолога из III акта! «Быть или не быть — вот в чем вопрос», «Быть или не быть — таков вопрос», «Жить или не жить — вот мой вопрос».

Б у р л я е в. Сколько вопросов! И все на одного бедного маленького принца!

К р ы м ч у к. Ничего себе — бедный маленький! Шесть человек прирезал!

М а ш а. Почему шесть?

К р ы м ч у к. Считайте: папа Офелии — раз, брат ее — два, сама Офелия — тоже на его совести — три, король — четыре. Эти два типа, ну друзья его бывшие... Как их...

М а ш а. Розенкранц и Гильденстерн...

К р ы м ч у к. Во-во, опять же его работа. Шесть трупов на хрупком мальчике с болезненным воображением. Не хотел бы я встретить этого паренька в темном переулке.

Б у р л я е в. Интересно, сколько бы ему дали за все это? Пожизненное, в лучшем случае. А скорее всего, закатали бы в психушку.

К р ы м ч у к. Если бы мне пару дней назад сказали, что вы тут будете обсуждать, по какой статье у нас проходит Гамлет, я бы долго смеялся.

Г р е м и н. Я бы сам смеялся, Коль. Пару дней назад...

Комната Постановщика. Он ставит будильник на восемь часов. Достает из шкафа джемпер, джинсы, носки. Джинсы вешает на спинку, джемпер аккуратно кладет на сиденье, носки вешает на планку под сиденьем. Один из них висит неровно. Тщательно поправляет. Заходит в ванную.

Б у р л я е в. А спим мы обычно вот здесь.

Открывается дверь в комнату, в которой стоят два дивана и небольшой шкаф, к нему прислонены две раскладушки. Входят Маша, Гремин, Бурляев, Крымчук, Вохромеев. Достают из шкафа простыни, подушки и одеяла.

М а ш а. В целом пристойно. Даже очень мило. Мне выделят персональную раскладушку?

К р ы м ч у к. Вас ждет целый диван!

М а ш а. Ну что вы, что вы, таких жертв я не приму! На диване же можно лечь вдвоем.

Б у р л я е в. Я не против...

Крымчук передает Маше две простыни и наволочку.

М а ш а (*Бурляеву*). А мое мнение вас не интересует? (*Крымчуку.*) Спасибо, Коля.

Б у р л я е в. Интересует, и даже очень.

Крымчук передает две подушки Вохромееву. Тот одну кладет на свою раскладушку, вторую передает Маше.

М а ш а (*Бурляеву*). А количество зрителей вас не смущает? (*Вохромееву.*) Спасибо, Лешенька.

Б у р л я е в. Как вам сказать... Вообще-то в нашей работе часто приходится рисковать...

Г р е м и н. Ладно, пятиминутка обольщения закончена. Спать давайте.

Б у р л я е в. Миша! Какой ты черствый! Мы так мило беседовали с девушкой. Я был на правильном пути...

Г р е м и н. На скользкой дорожке ты был.

Б у р л я е в. Пусть на скользкой, но правильной!

Г р е м и н. Товарищ майор...

Б у р л я е в. Товарищ подполковник? (*Смотрит на Машу, которая вынимает полотенце из пакета.*) Или я чего-то не понимаю?

М а ш а. Мальчики, не ссорьтесь! Лучше покажите, где тут у вас душ.

В о х р о м е е в. Я покажу, пойдемте.

Маша и Вохромеев выходят.

Б у р л я е в. Молодой, неопытный, а шустрый! Учитесь, товарищ подполковник.

Г р е м и н. Можешь временно заткнуться?

Крымчук и Бурляев за спиной Гремина обмениваются взглядами.

Комната в психиатрической клинике. На кровати сидит старушка и напряженно вглядывается в противоположную стену. Опускает глаза, намного расслабляется и снова устремляет взгляд. В окошко комнаты заглядывает санитар. К нему сзади подходит оперативник.

О п е р а т и в н и к. Ну, как?

С а н и т а р. Все также.

О п е р а т и в н и к. Так и сидит?

С а н и т а р. А что ей сделается.

О п е р а т и в н и к. Может, бормочет?

С а н и т а р. Молчит.

О п е р а т и в н и к. Надо, чтоб говорила.

Кабинет-спальня. На раскладушках спят Гремин и Вохромеев. На диване лежат Бурля-

ев и Крымчук. Маша сидит тоже на диване, поджав ноги. Она пытается встать, но останавливается и снова погружается в размышления. Меняет позу и снова застывает. Внимательно смотрит на спящего Гремина, словно решая, будить его или нет.

Комната Постановщика. Он безмятежно спит. Немного посапывает. Шевелит губами во сне. Поворачивается на правый бок, немного сползает одеяло. На расстоянии вытянутой руки под одеялом виден пистолет.

Кабинет-спальня. Маша осторожно спрыгивает с дивана, подходит к раскладушке Гремина. Опускается на корточки и смотрит на спящего. Затем кладет руку на его плечо и тихо трясет его. Гремин резко хватает ее за руку и вскакивает.

М а ш а. А-а!

Г р е м и н. Тсс!

М а ш а (*шепотом*). Отпустите мою руку! Что вы сразу хватаете!

Г р е м и н (*шепотом*). А зачем вы пристаете к мужчинам по ночам?

М а ш а. Я не пристаю. Я по делу.

Г р е м и н. По какому?

М а ш а. Все по тому же.

Г р е м и н. У вас есть идея?

М а ш а. Что-то вроде. Я тут подумала...

Г р е м и н. Подождите, минутку. Поговорим в кабинете, а то всех разбудим. (*Берет джинсы со стоящего рядом стула, вынимает из кармана ключи.*) Возьмите ключи. Я сейчас подойду.

М а ш а. Хорошо.

Маша берет ключи из рук Гремина. Выходит из комнаты. Гремин откидывает одеяло.

Кабинет группы Гремина. Горит настольная лампа. Маша разливает кипяток из чайника в чашки. Входит Гремин. Садится на стул напротив Маши.

Г р е м и н. Я слушаю.

М а ш а. Извините, я вас разбудила.

Г р е м и н. Ничего. Я привык.

М а ш а. Я все думала и думала. А сон все не шел и не шел.

Г р е м и н. И до чего вы додумались?

М а ш а. Почему я должна не спать в одиночестве? В компании не спать гораздо веселее.

Г р е м и н. Вы только для этого меня разбудили?

М а ш а. А если да? Вы рассердитесь?

Г р е м и н. Озверею. Вы ведь что-то грандиозное придумали?

М а ш а. Почему вы так решили?

Г р е м и н. Во-первых, сами сказали.

М а ш а. А во-вторых?

Г р е м и н. Во-вторых, глаза горят.

Маша смеется.

М а ш а. Вы наблюдательны.

Г р е м и н. Да. Так что же?

М а ш а. И нетерпеливы.

Г р е м и н. В три часа ночи я могу себе это позволить.

М а ш а. Вот что я подумала: почему старушка назвала его Гамлетом? Откуда в ее голове возникла эта ассоциация? А вдруг он действительно был Гамлетом? В том смысле, что он играл Гамлета. На сцене.

Г р е м и н. Вы же говорили, что он художник?

М а ш а. Да, но одно не исключает другого. Может быть, Гамлета он играл раньше. На школьной сцене, например, или в каком-нибудь драмкружке Дома культуры.

Гремин достает из кармана рубашки записную книжку и черкает в ней.

Г р е м и н. Значит, надо проверить школы и Дома культуры на предмет постановки «Гамлета» энное количество лет назад. Знаете, их сколько?

М а ш а. Не забывайте, что она его знала. По крайней мере, о его смерти ей было известно.

Г р е м и н. То есть он мог дружить в детстве с ее Валериком...

М а ш а. С кем?

Г р е м и н. Племянника Валерой звали.

М а ш а. А-а... Как вы это все в памяти держите?

Г р е м и н. Вы же сразу вспомнили строчку из «Гамлета».

М а ш а. Это профессиональное.

Г р е м и н. Это тоже. С убийства племянника и началась вся эта история.

М а ш а. Вы думаете, его убил тот же самый человек?

Г р е м и н. Возможно. Вообще, странная история. Получается, что он вышел на Тихоненко по связи и узнал в нем своего друга детства? Чистая случайность.

М а ш а. Больше не буду. Что пишете? «Войну и мир»?

Г р е м и н. Что-то вроде. Раздаю всем сестрам по серьгам, а всем братьям по участку работы. Завтра с утра пойдут в народ.

М а ш а. А мне что делать?

Г р е м и н. Вы останетесь здесь и будете координировать нашу работу.

М а ш а. Обычно я работаю в одиночестве.

Г р е м и н. Будете учиться работать в группе.

М а ш а. В коллективе?

Г р е м и н. Я не люблю слово «коллектив». Мне больше нравится «группа».

М а ш а. ГГБР?

Гремин бросает резкий взгляд. Машины глаза смеются.

Г р е м и н. Вохромеев растрепал?

М а ш а. Да. Мне очень понравилось. Как я понимаю, вы имеете солидную репутацию среди своих коллег.

Г р е м и н. С чего вы взяли?

М а ш а. Я умею наблюдать и делать выводы.

Г р е м и н. И к каким же выводам вы пришли?

М а ш а. Для вас неутешительным. Вы очень одинокий и несчастный человек. И все ваши успехи на работе отсюда. Вы спокойны, но ваше спокойствие — маска, которую вы носите очень давно. Поэтому она на вас хорошо сидит. Вы легки на подъем, у вас гибкий, мобильный ум. Вы сразу схватываете главное, но в то же время не забываете о деталях.

Г р е м и н. Сколько комплиментов...

М а ш а. Разве?

Г р е м и н. А вы хотели меня оскорбить?

М а ш а. Оскорбить — нет. Просто я хотела немного растормошить вас. Хоть чем-нибудь...

Г р е м и н. Могу ответить...

М а ш а. Спасибо, не надо! Глядя на вас, я многое понимаю о себе.

Г р е м и н. Вы думаете, у нас много общего?

М а ш а. Даже чересчур. Дело — прежде всего. Остальное — потом. Собственное мнение о себе — главный критерий. Друзей немного, но они — самое дорогое. Не так?

Г р е м и н. Все так. Добавьте сюда чередование этого, как вы сказали, мобильного ума с непроходимой тупостью, и вы получите полный портрет.

М а ш а (*поднимает стакан с чаем*). За нас?

Г р е м и н (*поднимает свой бокал и чокается*). За нас.

Кабинет-спальня. Вохромеев, сонный, поднимается на раскладушке. Смотрит на пустой Машин диван. Обводит глазами всю комнату. Видит рядом с собой пустую раскладушку Гремина, переводит взгляд на диван Маши. Гримасничает.

Тихо открывается дверь. Вохромеев быстро укладывается и накрывается одеялом. Входит Маша. На цыпочках проходит к своему дивану и ложится. Вохромеев медленно поворачивает голову в ее сторону.

М а ш а (*шепотом*). Спите, Леша, спите. Набирайтесь сил. Вы сегодня будете много бегать.

В о х р о м е е в (*шепотом*). А вы откуда знаете?

М а ш а. Там сейчас ваш Кутузов план битвы составляет.

В о х р о м е е в (*приподнялся на локте*). Какой план?

М а ш а. Утром, все утром.

В о х р о м е е в. Почему вам можно сейчас, а мне утром?!

М а ш а. Идите к нему и спросите сами. А мне дайте поспать. Тем более что недолго осталось.

В о х р о м е е в. И чего меня все к нему посылают...

М а ш а. А вы хоть раз ходили?

В о х р о м е е в (*улыбается*). Не-а...

Кабинет группы Гремина. Гремин сидит за столом. Перед ним записная книжка и несколько чистых листов. Он что-то записывает, черкает, перечеркивает, обводит, подчеркивает. Кладет ручку, задумывается, снова берет, вертит в руках.

Комната в психиатрической клинике. Старушка лежит на кровати, глаза ее закрыты.

Комната, похожая на кабинет группы Гремина, но размером гораздо больше. В ней си-

дят двадцать — двадцать пять человек, чем-то похожих друг на друга. Перед ними стоит генерал.

Г е н е р а л. Вы поступаете в распоряжение подполковника Гремина. Информационный блок, за исключением дежурного, целиком работает на вас. Спецгруппы наготове. Саперы тоже. Остальное вам скажет подполковник.

Поднимается Гремин, поворачивается к собравшимся и обводит их взглядом.

Г р е м и н. Ситуация следующая...

Кабинет группы Гремина. Бурляев, Крымчук и Маша сидят напротив пустого стула Гремина. Входит Вохромеев. За ним следом Гремин.

В о х р о м е е в. Разрешите?

Г р е м и н. Уже?

В о х р о м е е в. Так точно, товарищ полковник. Рации передал майору Прокофьеву.

Г р е м и н. Садись. Сегодня суббота. Придется всех искать по домам. Работы много, адресов тоже. Каждому даю машину с водителем.

В о х р о м е е в. И мне?

Все смеются.

Г р е м и н. Нет, ты еще не дорос. Будешь работать в паре с Николаем. Нужно найти школу, где учился Тихоненко. В школе уточнить, ставили ли они «Гамлета». Если да, то кто играл. Найдите руководителя и все разузнайте. Теперь тебе, Влад. Найди места, в которых готовят художников-постановщиков. Узнай, кто из них примерно лет восемьдесять не работает по профессии и почему. Нужен какой-нибудь специалист, который все про всех знает, пусть с тобой посплетничает.

Б у р л я е в. Этот специалист, скорее всего, дама?

Г р е м и н. Именно поэтому посылаю тебя.

Б у р л я е в. Спасибо за доверие, товарищ подполковник!

Г р е м и н. На здоровье.

Б у р л я е в. Можно вопрос?

Г р е м и н. Если по делу — можно.

Б у р л я е в. По делу. Почему только художники, а режиссеры, операторы?

Г р е м и н. Этих я уже кому надо поручил. Тебе оставил самый перспективный участок.

Б у р л я е в. Понятно.

Бурляев бросает взгляд на Машу и всем своим видом дает понять, что для него не секрет, благодаря кому этот участок считается самым перспективным. Гремин делает вид, что не замечает этого взгляда.

Г р е м и н. Я проедусь по всем объектам. Поговорю с ребятами Прокофьева и заодно взгляну на места. Каждый берет рацию. Она понадобится вечером, когда мы все пересечемся в одном месте. Но это место еще надо определить. (*Достает из пакета и бросает по очереди.*) Позывные: (*Бурляеву*) второй, (*Крымчуку*) третий, (*Вохромееву*) четвертый. С пятого по девятый — ребята группы Прокофьева. Первый — я.

М а ш а. А я?

Г р е м и н. А вы сидите здесь и координируете работу. Все дублировать на этот телефон. Кроме того, сюда может прийти информация с площадок. Фамилии и адреса сбрасывать в службу поиска. Обо всем немедленно докладывать мне.

М а ш а. Ладно.

Б у р л я е в. Надо говорить: «Слушаюсь, товарищ подполковник».

М а ш а. Еще чего!

Б у р л я е в. А он любит, чтобы его слушались...

Г р е м и н. Майор Бурляев!

Б у р л я е в (*вскакивает*). Я, товарищ подполковник!

Г р е м и н. Задание ясно?

Б у р л я е в. Так точно, товарищ подполковник!

Г р е м и н. Выполняйте.

Б у р л я е в. Слушаюсь, товарищ подполковник!

Бурляев четко разворачивается. Щелкает каблуками и, нарочито печатая шаг, выходит из комнаты.

Г р е м и н. Раздолбай... Чего ты улыбаешься, Коля?

К р ы м ч у к. Да я так...

Г р е м и н. Вохромеев! Ты еще, салага, будешь мне тут рожи корчить! Марш работать! Связь — каждый час ровно.

Крымчук и Вохромеев встают и подходят к двери. Открывают ее. Крымчук выходит, а Вохромеев поворачивается и с интонациями Бурляева произносит.

В о х р о м е е в. Слушаюсь, товарищ подполковник!

Гремин вскидывает грозный взгляд. Вохромеев с видом «рад стараться» захлопывает дверь. Долгая пауза.

М а ш а. Значит, они мне будут звонить, я должна все записывать, а потом, если позвоните вы, все пересказывать, да?

Г р е м и н. Да.

М а ш а. Можно посадить сюда любую телефонистку. Из ваших. Она справится гораздо лучше.

Г р е м и н. Мне не нужна телефонистка. Мне нужны вы.

М а ш а. Для чего?

Г р е м и н (*записную книжку кладет в карман пиджака*). Я думаю, в тексте можно найти еще что-то. Поэтому нужно, чтобы вы все время получали свежие новости и держали текст в голове и перед глазами. Может быть, что-нибудь еще достанете оттуда.

М а ш а. Понятно. Вы уже уходите?

Г р е м и н. Да, пора. Располагайтесь, как вам удобно. Кофе и чай в шкафу. Любые идеи, любой бред — и вы немедленно звоните мне. Вот на столе список наших телефонов. До связи.

М а ш а. До свидания.

Гремин выходит. Закрывает дверь.

Маша садится за стол, достает «Гамлета». Открывается дверь. В комнату с бутербродами в руках вваливаются Бурляев, Вохромеев, Крымчук.

Б у р л я е в. Ушел начальник?

М а ш а. Да, только что.

Б у р л я е в. Слава Богу! Что-то он звереет в последнее время. Машенька, не знаете почему?

М а ш а. Не вижу ничего зверского.

Б у р л я е в. Вы пока его не очень близко знаете. А когда узнаете...

М а ш а. Может, делом займетесь?

Б у р л я е в (*обиженно*). Могу я хотя бы один бутерброд съесть?

М а ш а. Один можете.

Б у р л я е в (*бурчит себе под нос*). Они нашли друг друга...

М а ш а. Что?!

Б у р л я е в. Кофейку хочу. Леш, сбегай за водичкой.

В о х р о м е е в. Там еще есть.

Б у р л я е в. Тогда включи чайник.

В о х р о м е е в. Уже.

Все жуют и прихлебывают из чашек. Бурляев набирает номер. Крымчук что-то терпеливо объясняет в трубку. Жестом показывает Вохромееву, чтобы тот записал. Вохромеев записывает. Взгляд Маши переходит с одного члена группы на другого.

Комната Постановщика. Спокойными размеренными движениями он ест ложкой йогурт. На столе также стакан сока, две маленькие булочки, небольшой кусок масла на блюдце. По радио играет спокойная негромкая музыка.

Бурляев едет в машине, разговаривает по телефону.

Б у р л я е в. Коля! Я нашел такую женщину — сказка! Знает, кто с кем, когда и при каких обстоятельствах. Словом, все про всех. Одно жалко — встреча откладывается. Моя дама будет дома только в двенадцать. До этого времени я совершенно свободен. Подскочить к тебе?

Г о л о с К р ы м ч у к а. Давай. Я двину к участковому на дачу, а ты к учительнице.

Б у р л я е в. К какой?

Г о л о с К р ы м ч у к а. Русский язык и литература. В их школе действительно был театр. Она руководила. И откуда Мишка это знал?

Б у р л я е в. Я думаю, это не Мишка, это Машка.

Г о л о с К р ы м ч у к а. Да, голова у нее работает. Записывай. Шипульская Юлия Владимировна, адрес...

Постановщик идет по улице. Ничто не выделяет его из толпы. Открывает дверь служебного входа Дома культуры.

Небольшая очень уютная комната. На столе чайничек, две чашки, варенье, сушки. Бурляев беседует с хозяйкой дома — Юлией Владимировной, очаровательной старушкой лет семидесяти. Она вся светится.

Ю л и я В л а д и м и р о в н а. Вы себе представить не можете, как долго я об этом мечтала! Сколько выпусков было, сколько хороших ребят! Но нет! Понимаете, нет! Не было среди них Гамлета! А ставить «Гамлета» в отсутствие главного героя — извините! Я хоть и простая учительница, а прекрасно понимаю, что получится на сцене, а что не получится... И даже начинать не стоит!

Б у р л я е в. Юлия Владимировна, какая же вы простая учительница? Мне про вас столько рассказывали! Вы же сделали лучший в городе школьный театр!

Ю л и я В л а д и м и р о в н а. Да, у нас были два сезона таких, что актеры и режиссеры из больших театров к нам ходили смотреть. И даже очень хвалили! У меня и фотографии остались — я вам сейчас покажу, Владислав, вы увидите.

Встает и подходит к шкафу, открывает дверцу, достает большой фотоальбом. Закрывает шкаф и возвращается за стол к Бурляеву.

Б у р л я е в. А кто у вас Гамлета играл?

Ю л и я В л а д и м и р о в н а. О-о! Это потрясающая история! Если вы что-нибудь понимаете в театре, то вам будет чрезвычайно трудно себе это вообразить.

Б у р л я е в. То есть?

Ю л и я В л а д и м и р о в н а. У нас было три Гамлета!

Б у р л я е в. Сколько?!

Ю л и я В л а д и м и р о в н а. Три! В нашем театре Гамлета играли в очередь! И все трое были разными. Понимаете теперь, почему мы называли этот сезон золотым? Ни один театр мира, наверное, не может похвастаться таким фактом. Три Гамлета!

Б у р л я е в. Юлия Владимировна, пожалуйста, очень подробно о всех троих.

Ю л и я В л а д и м и р о в н а. С удовольствием! Если позволите, я начну по порядку. Первым начал репетировать Сережа Подголовкин.

Бурляев записывает в блокнот.

Ю л и я В л а д и м и р о в н а. Он был очень... живым таким Гамлетом, который радовался жизни, не очень задумывался о последствиях. У Сережи лучше получались куски, где нужно было стремительно действовать. Здесь он был неудержим. Огонь, настоящий огонь!

Б у р л я е в. А что с ним сейчас? Вы знаете, где он?

Ю л и я В л а д и м и р о в н а. Да, конечно, я поддерживаю связь с моими актерами. Раз в год мы собираемся у меня, 28 апреля. Это день премьеры «Гамлета». Он не был в этом году — кажется, был в командировке. Позвонил заранее, предупредил, что не сможет прийти, извинился. Но в прошлом году он был, принес большой букет и огромный торт...

Б у р л я е в. Где он работает, вы не знаете?

Ю л и я В л а д и м и р о в н а. Конечно, знаю. Я его даже по телевизору иногда вижу.

Б у р л я е в. По телевизору?

Ю л и я В л а д и м и р о в н а. Правда, в очень тяжелых ситуациях. Он в спасательной бригаде работает.

Б у р л я е в. МЧС?

Ю л и я В л а д и м и р о в н а. Кажется, это так называется. Вы можете позвонить ему, уточнить. У меня есть телефон. Но он редко дома бывает. Сами понимаете, работа такая.

Концертная площадка около Моссовета. Гремин поднимается к зданию. Беззаботный вид и фиксирующие все глаза. Приближается к эстраде, на которой идет концерт. Вокруг публика. Проходит мимо, останавливается, хлопает. Гремин внимательно все осматривает. Сбоку подходит Метелин, оперативник из группы Прокофьева, одетый — обычный костюм с визиткой охранника в петлице.

М е т е л и н. Сигаретки не найдется?

Гремин достает пачку. Протягивает ее.

Г р е м и н. Ну как?

М е т е л и н. Пока тихо. А огоньку?

Гремин достает зажигалку, щелкает, дает прикурить.

Г р е м и н. Площадку осмотрел?

М е т е л и н. Во все дыры залез. Ничего.

Г р е м и н. Охрана знает, кто ты?

М е т е л и н. А как же. Пришлось раскрыться. Иначе никуда не пускают.

Г р е м и н. Бдят? Это хорошо. Сколько идет концерт?

М е т е л и н. До трех часов. Потом до четырех все перекрывают, артисты разъезжаются, здесь поставят стулья, и в семь концерт тенора и детского хора. Вокруг них снизу в нескольких номерах будет крутиться танцевальный ансамбль.

Г р е м и н. Артисты одни уходят, а другие сразу приходят?

М е т е л и н. Нет, одни сначала уйдут, после этого все осмотрят, а только потом впустят новых.

Г р е м и н. Значит, до четырех ему здесь делать нечего.

Комната Юлии Владимировны. Бурляев за столом переписывает из старой потрепанной книжечки телефон.

Б у р л я е в. Вторым Гамлетом кто у вас был?

Ю л и я В л а д и м и р о в н а. Это чистая случайность! Никто даже не подозревал, что он может так сыграть. Он совершенно внезапно раскрылся.

Б у р л я е в. О ком вы говорите?

Ю л и я В л а д и м и р о в н а. Разве я не сказала? О Валечке Бузыкине! Очень тихий, скромный мальчик. Всегда ходил на наши репетиции, был моим помощником. Внимательно следил, чтобы актеры текст не путали и отсебятины не прибавляли. И вот на одной репетиции Сереже все никак не давался монолог из третьего акта. Он начинал тихо, а потом крик. Совершенно не чувствовал текст. Я в бессилии опустила руки. И вдруг, в этой повисшей тишине раздался тихий и усталый голос:

Быть или не быть — таков вопрос;
Что благородней духом — покоряться
Пращам и стрелам яростной судьбы
Иль, ополчась на море смут, сразить их
Противоборством?

И весь монолог до конца! Мы были ошарашены. Наш тихий Валечка! Сначала даже не знали что сказать. И вот тут возник очень щекотливый момент. Я понимала, что Сережа может обидеться, хлопнуть дверью. А Валя сыграет роль или нет — неизвестно. И тут Сережа, наша звезда, повел себя так, что мы даже удивились... Он сказал, что пусть Валя тоже репетирует и они могут играть по очереди. Конечно, Валечке не хватало Сережиного темперамента, но в рефлектирующих сценах он был гораздо сильнее.

Б у р л я е в. Где он сейчас?

Ю л и я В л а д и м и р о в н а. К сожалению, мы потеряли с ним связь.

Б у р л я е в. Давно?

Ю л и я В л а д и м и р о в н а. Больше десяти лет. Он поступал в театральное училище, это я точно знаю. А вот поступил ли и что с ним дальше стало, не могу вам сказать. Не знаю.

Бурляев записывает в блокнот: «Валентин Бузыкин — ?»

Б у р л я е в. А где он жил?

Ю л и я В л а д и м и р о в н а. Он жил с бабушкой. Она умерла почти сразу после того, как он окончил школу. Потом он поменял квартиру в другой район, и больше мы его не видели.

Б у р л я е в. Кто был третьим?

Ю л и я В л а д и м и р о в н а. Это совсем просто.

Она встает. Бурляев поднимается вслед за ней, идет к входной двери. Они выходят на лестничную площадку, звонят в дверь напротив. Шаги человека, подходящего к двери.

Ю л и я В л а д и м и р о в н а. Славик, это я.

Дверь открывается. На пороге довольно упитанный мужчина с набитым ртом. Лицо его расплывается в улыбке. Он взмахом руки показывает, чтобы проходили в квартиру.

Комната группы Гремина. Маша стоит у окна. Взгляд ее бесцелен. Телефонный звонок. Она бросается к трубке.

М а ш а. Да, я слушаю.

Г о л о с Б у р л я е в а. Машенька, это Влад. Вы скучали по мне?

М а ш а. Только этим и занималась.

Г о л о с Б у р л я е в а. Я так и думал. Записывайте. Есть чем?

М а ш а. Что за вопрос? Конечно!

Г о л о с Б у р л я е в а. Я посетил учительницу, Юлию Владимировну, которая и создала школьный театр. Гамлетов у них было трое.

М а ш а. Сколько?!

Гремин на Васильевском спуске разговаривает с Прокофьевым и внимательно осматривает эстраду.

Маша продолжает слушать по телефону Бурляева.

Г о л о с Б у р л я е в а. Третьего я сам видел — живет в квартире напротив. Рыжков Ярослав Сергеевич, 65-го года рождения. Работает в СМУ-21 бухгалтером. Так что он отпадает.

М а ш а. Почему?

Г о л о с Б у р л я е в а. У нашего клиента должна быть как минимум неплохая физическая подготовка. Здесь этим не пахнет. И потом... Я видел количество таблеток у этого человека — не позавидуешь. На старых фотографиях — тоненький такой мальчик, кожа да кости. А сейчас — центнер, не меньше...

М а ш а. Хорошо. А вы нашли специалиста по художникам?

Г о л о с Б у р л я е в а. Да, но эта мадам будет дома только в двенадцать. За это вре-

мя я успею сделать кучу дел. В том числе приехать к вам... Попить кофейку, поболтать о том о сем...

М а ш а. Попейте кофейку с дамой.

Г о л о с Б у р л я е в а. Машенька, вы жестокая.

М а ш а. Ага, а еще я кровожадная и беспощадная. Как злой разбойник Бармалей.

Г о л о с Б у р л я е в а. Намек понят. Отправляюсь по делам. И пусть меня сразит бандитский перегар! Вы же не будете рыдать над моей могилкой?

М а ш а. И не подумаю!

Г о л о с Б у р л я е в а. Все. До связи.

М а ш а. Влад!

Г о л о с Б у р л я е в а. Что такое?

М а ш а. Вы там осторожнее, ладно?

Г о л о с Б у р л я е в а. Машенька, я только выгляжу шантрапой, по мнению моего начальника. А на самом деле я очень серьезный оперативник. Неординарно мыслящий, непредсказуемый и...

М а ш а. И скромный.

Г о л о с Б у р л я е в а. Понимаете с полуслова! Спасибо за заботу, Машенька. До связи.

М а ш а. До связи.

Сцена Дома культуры. Постановщик в рабочем халате на стремянке вешает шарики на просцениуме. На лице его грим, небольшая бородка и очки. Ему помогают двое мальчишек.

П о с т а н о в щ и к. Ты это... Давай сюда... А ты, значит, заходи с той стороны... А я тут сейчас закреплю хорошенечко... Так...

На сцену выходит руководитель группы акробатов.

Р у к о в о д и т е л ь г р у п п ы. ...И скажи ребятам, чтобы не задерживались! Мы тут не рассиживаться пришли. У нас всего час на репетицию. (*Увидев рабочего.*) А-а, вы уже здесь?

П о с т а н о в щ и к. Здрасьте... Вот, тут... Вешаем с ребятами...

Р у к о в о д и т е л ь г р у п п ы. Очень красиво. Долго вам еще?

П о с т а н о в щ и к. Не... Это... Мы уже все почти...

Р у к о в о д и т е л ь г р у п п ы. Нет-нет, я не тороплю вас! Но и вы меня поймите. Трудно работать, когда по сцене кто-то еще ходит. У нас сейчас генеральный прогон.

П о с т а н о в щ и к. Мы уже все... Уже уходим. Вот сейчас последняя... Вот эта вот.. Так... Ага... Все, вот... (*Спускается со стремянки.*) Ну, спасибо, пацаны. Дай пять... (*Пожимает руку одному из мальчишек.*) И ты давай... (*Пожимает руку другому.*)

Постановщик спускается со сцены в зал, проходит в середину, останавливается и оборачивается.

П о с т а н о в щ и к. Вот теперь порядок... Теперь все как надо...

Кабинет группы Гремина. Маша рисует на листе бумаги каракули.

М а ш а. Был тоненький — стал толстенький... Толстый Гамлет... Почему нет? Почему он обязательно должен быть высокий, стройный мальчик с бледным лицом... Почему не розовощекий крепыш? С пухленькими щечками, с мелкими шажками... Такой сюси-пуси... Он такой милый, такой домашний... Им героев подавай! Да чтобы красавец непременно был! А такому хорошему пупсику никто не даст Гамлета сыграть... Никто не даст...

Маша хватается за телефон. Бросает взгляд на листок с номерами. В кабинет входит Бурляев. Маша бросает трубку.

М а ш а. Влад, миленький, спросите у этой учительницы, кто у них не играл Гамлета. Не играл! Это очень важно!

Б у р л я е в. Не понял. Что значит, не играл?

М а ш а. Очень хотел, но ему не дали!

Б у р л я е в. А если их много?

М а ш а. Возможно, он был толстым мальчиком. Понимаете? Таким упитанным... Когда вы мне говорили, как этот худенький растолстел, я подумала: а не может ли быть обратного процесса?

Васильевский спуск, очень много народу. Гремин стоит около эстрады и разговаривает по телефону.

Г р е м и н. Возможно, все возможно. Идея сама по себе неплоха. Но как она увязывается со старушкиным впечатлением о Гамлете? Она же не видела его на сцене.

Кабинет группы Гремина. Маша за столом, рядом с ней стоит Бурляев. Включена громкая связь.

М а ш а. Если парень мечтает стать водолазом и все об этом знают, какая будет у него кличка в классе?

Г р е м и н. Водолаз. Значит, Швырко Виктор Леонидович... Мечтал сыграть Гамлета, но не получилось... Но тех двоих тоже не стоит сбрасывать со счетов.

Б у р л я е в. На них уже пришла информация. В жизни того и другого никаких тайн. Дом — работа.

Г р е м и н. А Бузыкин? Что по нему?

Б у р л я е в. Ничего. Новую квартиру продал и как в воду канул.

Г р е м и н. Через сколько он ее продал?

Б у р л я е в. Через три года.

Г р е м и н. Он поменял лучшую на худшую?

Б у р л я е в. Ты думаешь?..

Г р е м и н. Проверь его по наркодиспансерам. Позвони Коле, пусть выяснит у участкового подробности об этих персонажах — Бузыкине и Швырко.

Старая дача. Много зелени. Деревянный стол с лавочками. За ним сидят Крымчук и Барсуков, бывший участковый, ныне пенсионер — внуки, дача, огород. На столе очки и газеты.

Б а р с у к о в. Бузыкин? Что про него скажешь... Был человек, да весь вышел.

К р ы м ч у к. Спился?

Б а р с у к о в. Хуже. Раньше думали, водка — главное зло. А теперь выходит, что и не главное. Что тут скажешь... Мы же тогда и не знали ни о чем таком. Участок у меня простой, народ работящий. Родители за границей — редкость. Откуда доставали — черт их разберет! Когда поняли, что он наркоман — поздно уже было... Крепко сидел. Когда квартиру-то он поменял, я тому участковому позвонил, молодой там парень был, неопытный. Но спасибо сказал, что предупредил. А у меня одной думой в голове стало меньше. Что дальше с ним стало, не знаю.

К р ы м ч у к. А Швырко?

Б а р с у к о в. И этого пацана я помню, но не то чтобы слишком хорошо. Ну, понимаете, не состоял у нас на учете. Своих-то хулиганов — до сих пор ночью разбуди — назову. Вроде как отвечал за них — так и осталось. А этот мальчишка был тихий, домашний, рос под крылышком у мамы. Она его Витюшей звала, да так визгливо из окна кричала, голос был противный — ужас. Скользкий какой-то пацан, во дворе таких не любят, так Витюшей и дразнили.

К р ы м ч у к. Чем заметен был?

Б а р с у к о в. А ничем. Школа, пятерки, на скрипочке пилил. Ни тебе футбола, ни волейбола, ни драк каких. Вроде и вспомнить о нем нечего.

К р ы м ч у к. Так уж и совсем нечего?

Б а р с у к о в. Была там одна странная история. У нас, как во всяком приличном месте, были две банды шпаны. Обычная, уличная шпана. Ходили, как положено, стенка на стенку, наша улица против соседней.

К р ы м ч у к. За что бились?

Б а р с у к о в. Когда за девчонок, когда за просто так — не ходи по нашей улице, и все тут. Сами понимаете, какие причины у пацанов. И вот как-то раз его побили маленько. Даже не побили, а так, пошпыняли. Не столько больно, сколько обидно. А у атамана их была собака любимая, болонка. Она у него от умершей матери осталась. Любил он ее безумно, мыл, чистил, гулять выводил, даже бантик завязывал. И вот однажды нашли эту собаку повешенной на дереве, прямо перед окном хозяина. Причем повешена она была на ремне главного из другой шайки.

К р ы м ч у к. Классический случай.

Б а р с у к о в. Да, а ремень тот был знаменитый, достался парню от отца, а тот привез откуда-то. С другим не перепутаешь. Что тут началось! Если бы мы не подъехали, так поубивали бы друг друга.

К р ы м ч у к. А вам позвонили?

Б а р с у к о в. Точно так и было. Причем, позвонила нам соседка его, ну того Витюши. Сначала я не обратил внимания. Потом подумал, вроде как странно это.

К р ы м ч у к. Почему?

Б а р с у к о в. Так с соседкой этой они уже год, как поцапались. А тут вдруг мальчик шел мимо и говорит, дескать, там ваша дочка во дворе гуляет, а мальчишки дерутся. Как бы чего не случилось, вы уж там посмотрите... Она в горячке и позвонила мне. Так кричала, что все решили, будто она драку первой увидела. А я потом уже, когда охолонуло все, подумал, как это она могла увидеть, если у нее окна на улицу выходят, а драка была во дворе. Она и вспомнила, что соседский мальчишка мимо проходил и вроде как мимоходом что-то сказал про дочку. Она сразу к телефону, а потом во двор побежала. Вот я и подумал тогда, что странно это как-то: столько времени не разговаривать, а именно в этот день сказать. Только дел у меня тогда было, сами понимаете, по горло. У меня,

знаете, хулиганов и без него хватало. А тут пацан тихий, спокойный. На скрипочке пилит. Я и махнул рукой.

К р ы м ч у к. А где теперь Витюша?

Б а р с у к о в. Помер.

К р ы м ч у к. Как помер?

Б а р с у к о в. На машине разбился. Поехал с друзьями за город отдыхать. Поздно ночью возвращались и на полном ходу не вписались в поворот. Врезались в каменный забор, бензобак взорвался — четыре обгоревших трупа. Мать его в тот же день умерла. Ей как только сказали, сердце не выдержало.

Гремин заходит в свой кабинет. За столом сидит Маша, перед ней телефон, бумага, ручки. При звуке открывающейся двери Маша резко поднимает голову и вопросительно смотрит на Гремина. Тот слегка качает головой из стороны в сторону.

Г р е м и н. Влад уехал?

М а ш а. Да, к художественной энциклопедии.

Г р е м и н. Маша, у меня к вам дело.

М а ш а. Да?

Г р е м и н. Вот список мероприятий на сегодня. Ваше мнение. Что из этого интереснее с его точки зрения.

Маша внимательно читает.

М а ш а. Я бы выбрала концерт тенора и детского хора.

Г р е м и н. Основания?

М а ш а. Во-первых, солидность мероприятия. Там будет только приличная публика. Ни тебе пьяных, ни наколовшихся. Эти будут в другом месте. Во-вторых, очень удобное время: восемь-девять часов. Вот здесь написано — прямая трансляция по одному каналу, а по другим — включения в выпусках новостей. Представляете, если такое покажут... Хотя можно же запретить трансляцию?..

Г р е м и н. Можно. Но это не отменит взрыва.

М а ш а. Вы уже думали об этом.

Г р е м и н. Думал. Мне тоже кажется вариант детского хора предпочтительнее. На Васильевском — эстрада. Орущие тинэйджеры вызывают не слишком большую жалость. В парке дискотека начинается в одиннадцать. Поклонная гора — слишком большое пространство, нужно много взрывчатки, а Пушкинская площадь — слишком маленькое и тесное. Опять же несолидная публика... И еще... Охрана здесь будет самая мощная и самая высококвалифицированная. Пройти через такой кордон — какой бальзам для самолюбия!

М а ш а. Вы так спокойно об этом говорите. Вам не страшно?

Г р е м и н. Нет.

М а ш а. А вам вообще когда-нибудь бывало страшно?

Г р е м и н. Да. В детстве, когда мы лазили на соседские дачи за яблоками. Один раз моя нога застряла в заборе. А в это время хозяин вышел из дома и ка-ак заорет.

М а ш а. И что?

Г р е м и н. Я убежал.

М а ш а. А нога?

Г р е м и н. Нога там осталась.

М а ш а. Я думала, вы серьезно!

Г р е м и н. Я серьезно. Она деревянная была. Мы как раз перед этим в «Остров сокровищ» играли. Я был Джоном Сильвером, у меня, как положено, была деревянная нога. Когда мы за яблоками полезли, я не стал ее отвязывать. Так веселее было.

Комната, которую можно охарактеризовать скорее как студию. Холсты, альбомы, куклы-марионетки развешаны на гвоздях по стенам. Каждая вещь в этой комнате индивидуальна, но на всем легкий налет пыли. Бурляев беседует с хозяйкой квартиры Элеонорой Павловной, дамой бальзаковского возраста, живописной внешности, которая говорит слегка растягивая слова и немного картавя. Бурляев — в кресле с записной книжкой в руках, Элеонора Павловна — с чашкой чая.

Э л е о н о р а П а в л о в н а. Откровенно, не понимаю, что вашу службу может интересовать в нашей епархии! Кому сейчас нужны художники?!

Б у р л я е в. Элеонора Павловна, я обращаюсь к вам не только как к специалисту. Мне рекомендовали вас как человека, который знает всех и вся в этом мире.

Э л е о н о р а П а в л о в н а. Ну если убрать ложную скромность, то вам дали правильный адрес.

Б у р л я е в. Вы знаете всех художников, которые работали в театре и кино за последние пятнадцать лет.

Э л е о н о р а П а в л о в н а. Ну не всех... Хотя, конечно, мирок у нас маленький.

Б у р л я е в. Меня интересуют только те из них, кто ушел из этой профессии примерно десять-двенадцать лет назад.

Элеонора Павловна. Даже не знаю... Понимаете, художники — не совсем обычные люди. Если вы понимаете, что я имею в виду.

Бурляев. Я понимаю... Люди с нестандартным мышлением.

Элеонора Павловна. Именно, именно! Это не профессия, это принцип существования. Это жизнь! И никакой другой жизни мы себе не представляем. Попасть в нашу касту непросто. И поэтому добровольно никто ее не покидает. Только второсортные мазилы... И то, лишь в последнее время...

Звонок мобильного.

Бурляев. Извините, Элеонора Павловна.

Элеонора Павловна. Пожалуйста, пожалуйста.

Бурляев (*достает трубку*). Слушаю.

Голос Гремина. Гремин. Влад, что у тебя?

Бурляев. Пока беседуем. Ничего конкретного.

Голос Гремина. Спроси, не погиб ли кто-нибудь в аварии в 88-м году. Мужчина, на тот момент лет двадцати пяти.

Бурляев. Понял.

Голос Гремина. Давай.

Бурляев (*убирает трубку*). Элеонора Павловна, а лет в двадцать пять уже можно работать художником?

Элеонора Павловна. Сейчас все можно!

Бурляев. Мы говорим о том времени.

Элеонора Павловна. Тогда, разумеется, нет! Это мог быть ученик, стажер, как у нас говорят, подмастерье. Вы знаете, интерес к нашей профессии проявляется именно в этом возрасте. Взрослый человек вряд ли пойдет в подмастерья. А только так можно научиться профессии — из рук в руки! Как правило, это один, максимум два человека, которые работают три-четыре года у мастера. Сначала наброски, потом фрагменты. Дальше — больше. Потом они, если так можно выразиться, переманивают клиентуру и заводят собственную. И дальше работают сами...

Бурляев. Простите, что прерываю вас, но мне хотелось бы знать: кто из таких студентов не стал работать дальше?

Элеонора Павловна. Погодите, дайте вспомнить... Леночка Возницына. Она вышла замуж за какого-то парня из Голландии. Такой смешной... Маленький, рыжий и совершенно не похожий на голландца...

Бурляев. Все девочки, вышедшие замуж, мне не очень интересны. Давайте лучше о мальчиках.

Элеонора Павловна. Мальчиках... Саша Берский, он учился в Суриковке. Сутками пропадал в Большом театре. Уникальный художник! Мог с закрытыми глазами воспроизвести любую декорацию к любому спектаклю. Богом поцелованный мальчик.

Бурляев. Что с ним стало?

Элеонора Павловна. Ужасная история... Костный туберкулез. Сначала ему врачи запретили рисовать. Слишком много эмоциональных сил на это уходило. Спустя пять лет он умер. Говорили, что и так слишком большой срок.

Бурляев. Еще?

Элеонора Павловна. Рубанов Коля. Там была очень некрасивая история с дочерью одного нашего общего знакомого. Распространяться я не буду, скажу только, что он не смог работать. Даже в провинции, где всегда рады хорошим художникам. Последний раз его видели года три назад где-то в Сибири. Не то в Красноярске, не то в Тюмени. Расписывал какой-то ресторан. Остальные, кажется, до сих пор работают.

Бурляев. А кто-то, кого уже нет в живых?

Элеонора Павловна. Не припомню...

Бурляев. Несчастные случаи какие-нибудь? Аварии...

Элеонора Павловна. Да, конечно же! Как я могла забыть! Такая трагедия... Такая трагедия... Впрочем, столько лет прошло. Были у нас такие художники Луговские. Муж и жена. У них была дочка Светланка. Она вышла замуж за очень хорошего парня, его Виктором звали. Сначала он был учеником Владислава Юрьевича. Светочка, правда, никаких художественных способностей не проявляла, но девочка была очень милая и добрая. И вот как-то они поехали на дачу. И представляете, в темноте на полной скорости прямо в бетонную стену. Такой ужас! И все, все погибли. Так и похоронили в одной могиле всех четверых. Я потом полгода в шоке была. Никак в себя прийти не могла.

Бурляев. Вы их близко знали?

Элеонора Павловна. Конечно, я даже ездила на опознание. Это ужасное зрелище, незабываемое!

Бурляев. А кто еще, кроме вас, был на опознании?

Элеонора Павловна. Саша, мой тогдашний муж. И еще Лёв Борисыч Крупенков, близкий друг Владислава Юрьевича. У них ведь родных никого не осталось.

Бурляев. Виктора тоже вы опознавали? Или там были его родственники?

Элеонора Павловна. Какие родственники! Что вы! Он был сирота. Его мать умерла в тот же день. Как только ей сообщили — сразу сердечный приступ. Единственный сын! Это же надо понимать...

Сцена в Доме культуры. В зал входит директор. Оглядывает сцену, на которой репетируют акробаты.

Директор. Это они хорошо придумали. С шариками. Веселей сразу стало.

Руководитель акробатов оглядывается на голос. Директор подходит ближе к сцене.

Руководитель. Сергей Валентинович! Мое почтение! Давно стоите?

Директор. Да только подошел. Хорошо, говорю, придумали, с шариками.

Руководитель. Да, мне тоже нравится. Но лучше бы вы нас заранее предупредили. Мы бы обыграли эти шарики, включили бы как реквизит в номер.

Директор. Это вы о чем?

Руководитель. О шариках.

Директор. А они разве не ваши?

Руководитель. Сказали, что вы распорядились.

Кабинет директора. Молодящаяся дама, около пятидесяти, Людмила Федоровна, беседует с оперативником.

Людмила Федоровна. Ну что вы, молодой человек, какой «Гамлет»! Наша задача гораздо скромнее. Новогодние сказки — всякие там «Коты в сапогах», «Морозки» и тому подобное — это пожалуйста.

Открывается дверь. На пороге директор.

Директор. Извините, что прерываю. Людмила Федоровна, когда освободитесь, зайдите ко мне.

Оперативник. Да мы, собственно, все.

Директор. Людмила Федоровна, вы распорядились повесить шарики на сцену?

Людмила Федоровна. Какие шарики?

Директор. Обыкновенные шарики! Захожу я в зал, а на авансцене с обеих сторон висят шары. Я подумал, что это акробаты из цирка с собой реквизит привезли. Так нет! Они говорят, что это я распорядился. А я ни сном ни духом!

Людмила Федоровна. Я?! Да я понятия не имею ни о каких шарах!

Оперативник берет директора под руку.

Оперативник. Пойдемте, вы мне все расскажете и покажете.

Кабинет Гремина.

Гремин. Так. Да. Понял. Понял! Молодец, старший лейтенант. Я с группой выезжаю. А ты пока немедленно выгони всех со сцены. Из издания тоже! Задержи этого руководителя и пусть поподробнее вспомнит, как выглядел тот рабочий. Это важно. Все, жди. (*Набирает номер телефона.*) Гремин говорит. Быстро спецгруппу на выезд. Возможно использование отравляющих газов. Позвони в ближайшие отделения милиции, пусть быстро подъедут и организуют кордон. (*Кладет трубку.*) Маша, ни на секунду от телефона. (*Смотрит на Машу.*) Он начал действовать.

Машины во дворе. В них очень быстро вскакивают люди. Одна за другой машины покидают двор.

Дом культуры, вокруг несколько милиционеров. Подъезжают машины. Из них высыпают люди в камуфляжной форме и окружают кольцом здание. Из машины выходит Гремин. Показывает удостоверение постовому.

Гремин. Где ваш начальник?

Постовой. Майор Севрюгов. Около входа был, товарищ подполковник.

Гремин стремительно проходит к входу. Обращается к стоящему там человеку в милицейской форме.

Гремин. Майор Севрюгов? Подполковник Гремин. Вот мое удостоверение, а вон там мои люди.

Севрюгов. Быстро вы!

Гремин. Все люди эвакуированы?

Севрюгов. Из Дома культуры — все. Тут дома в радиусе поражения. Будем выселять?

Гремин. Будем.

Машина подается задом практически к дверям Дома культуры, так что со стороны трудно увидеть, кто и с чем из нее выходит. Командир группы саперов майор Радченко обращается к Гремину.

Командир саперов. Примерный размер взрывчатки?

Гремин. Килограммов пятьдесят. Больше ему не унести. Эти шарики могут быть наполнены отравляющим газом. Учтите.

Командир саперов. Не первый раз замужем!

Г р е м и н. Не гусарь, я тебя прошу!

Радченко направляется в зал. Рядом с ним бежит кинолог с овчаркой. За ним следует цепочка людей в камуфляже. В руках двоих из них металлоискатели.

Здание музыкальной школы. Окно кабинета директора на первом этаже. Руководитель хора разговаривает по телефону. Рядом с ней еще одна дама — концертмейстер.

Р у к о в о д и т е л ь х о р а. Что такое? Конечно, от вас это не зависит... Разумеется, будем. (*Раздраженно кладет трубку.*) Я думала, что хоть в этот раз не будет такого бардака! Нет, все как обычно!

К о н ц е р т м е й с т е р. Кто это был?

Р у к о в о д и т е л ь х о р а. С площадки. Наш дорогой солист попросил провести репетицию на полчаса пораньше.

К о н ц е р т м е й с т е р. Ну это не такая уж трагедия. У нас все готово, ребята здесь, автобус тоже.

Р у к о в о д и т е л ь х о р а. А все почему? Потому что я вызвала всех, и автобус в том числе, не впритык, а на целый час раньше! Вот как сердце чувствовало!

Саперы внимательно осматривают сцену.

Автобус около музыкальной школы. Его салон заполнен ребятами, перед которыми стоит концертмейстер. Перекличка.

К о н ц е р т м е й с т е р. Агеев?

Г о л о с. Я!

К о н ц е р т м е й с т е р. Аникушин?

Г о л о с. Я!

К о н ц е р т м е й с т е р. Берштейн?

Г о л о с. Я здесь!

К о н ц е р т м е й с т е р. Воронина?

Г о л о с. Я.

Г о л о с. Куда мы без Вороны!

Г о л о с. Ты, сникерс жеваный, заткнись!

К о н ц е р т м е й с т е р. Тихо! Тихо! Продолжаем! Гамалетдинов?

Г о л о с. Я.

К о н ц е р т м е й с т е р. Гришин?

Около Дома культуры. Гремин и оперативник стоят около машины. Оба молча курят. В дверях появляется человек в костюме химзащиты, руководитель группы саперов. Гремин едва не бегом бросается к нему. Вопрошающий взгляд.

Р у к о в о д и т е л ь с а п е р о в. Обычные шарики. Никаких следов газа.

Г р е м и н. Все чисто?

Р у к о в о д и т е л ь с а п е р о в. Джек сначала даже обиделся — не дали поработать собаке. А потом потянул меня в костюмерную за сценой. Там килограммов двадцать тротила.

Г р е м и н. На сколько поставлен взрыв?

Р у к о в о д и т е л ь с а п е р о в. В том-то и дело, что не поставлен. Нет там взрывателя. Ни малейших следов механизма. Только взрывчатка. Может, он должен прийти?

Г р е м и н. Он не придет. (*Идет к машине.*)

О п е р а т и в н и к. Ну как?

Г р е м и н. Никак.

О п е р а т и в н и к. Ничего?

Г р е м и н. Кое-что, но неопасно.

О п е р а т и в н и к. Слава Богу!

Гремин внимательно смотрит на оперативника.

Г р е м и н. Согласен.

О п е р а т и в н и к. Людей можно возвращать?

Г р е м и н. Людей?

О п е р а т и в н и к. Которые из соседних домов...

Г р е м и н. Да, можно. (*Пауза.*) Это был красивый вариант. Почему же он его не использовал? Разве что...

О п е р а т и в н и к. Что, товарищ подполковник?

Г р е м и н. Есть еще красивее...

Автобус едет по улице. Вдалеке осталось здание музыкальной школы. Автобус заворачивает за угол. В здании школы гремит взрыв.

Около Дома культуры. Звонок мобильного телефона. Гремин берет трубку.

Г р е м и н. Да. Что?! Дети? Сколько? Я буду у себя. Всю информацию — туда. (*Не прерывая разговор по телефону, резко открывает дверцу автомобиля. Кивает оперативнику.*) Поехали.

Оба садятся в машину. Та резко срывается с места.

Концертная площадка у здания Моссовета. Из роскошной машины выносит себя знаменитый тенор Оленин. Горло его замотано большим шарфом. Все остальное в нем легко узнаваемо, поскольку плакаты с его изображением расклеены по афишным тумбам вокруг. Распорядитель подбегает к нему.

Р а с п о р я д и т е л ь. Владислав Александрович! Мы вас так рано не ждали! Ради Бога, что же вы не предупредили?

О л е н и н. Что значит, я не предупредил? Это вы мне позвонили и сказали, что нужно приехать пораньше, чтобы свет могли нормально поставить.

Р а с п о р я д и т е л ь. Я звонил?!

О л е н и н. Ну не знаю, может, не лично вы, но кто-то из ваших. Мой администратор сказал, что вы... Впрочем, он сейчас подъедет с фраком, и вы выясните.

Р а с п о р я д и т е л ь. Может быть, это Саша, наш художник по свету? Вечно он что-то придумывает. Но я же сказал — все через меня. Опять двадцать пять! Пойдемте, пойдемте, я провожу вас в вашу гримерную, вы сможете там отдохнуть. А я пока поищу Сашу. (*Под нос.*) Каждый делает, что хочет, как хочет и когда хочет. А я это все расхлебывай!

Кабинет группы Гремина. Гремин, Бурляев, Крымчук, Вохромеев, Маша.

Г р е м и н. Дом культуры — это хорошая приманка, которую должны были обнаружить и потратить на нее много времени. Все было замаскировано кое-как. Если бы не нашли вовремя, он бы наверняка сам позвонил и сообщил о бомбе. Настоящий объект — музыкальная школа. Причем, только актовый зал, где шла репетиция хора. Если бы детей не сорвали на полчаса раньше...

Маша вскидывает глаза на Гремина.

К р ы м ч у к. Теперь надо найти его.

Г р е м и н. Предположим, он действительно Швырко Виктор Леонидович, 1964 года рождения, не судимый, погибший в 1988 году в автомобильной катастрофе. И что из этого? Что это нам дает?

К р ы м ч у к. Его объявили в розыск?

Г р е м и н. Да, но что толку! Лица у него нет. Фото десятилетней давности не в счет. При его доходах он уже давно мог сделать себе пластическую операцию.

Б у р л я е в. Ты так страдаешь, как будто мы его уже упустили!

Г р е м и н. Да! Я его упустил!

Б у р л я е в. Миш, не плачь так громко! Не один ты его упустил. Мы тоже поработали. Давай все будем биться головой о стену и причитать.

Г р е м и н. Начинай.

М а ш а. А можно я?

Г р е м и н. При чем тут вы!

М а ш а. Посмотрите, как обидели мальчика! Как его расстроили!

Б у р л я е в. Маша!

М а ш а. Наш супермен весь на нервах! И все из-за того...

Б у р л я е в. Машенька!

М а ш а (*вскакивает*). ...Что кто-то оказался умнее его. Это что, первый раз?

Бурляев встает перед ней и пытается схватить ее за руки, чтобы успокоить.

Б у р л я е в. Нет, не первый... Машенька, просто первые полчаса... Он переживает... Очень... А потом он возьмет себя в руки и будет работать.

Г р е м и н. Нет, ты дай ей сказать! У нее же целая речь заготовлена!

Б у р л я е в. Миш, успокойся!

М а ш а. Зачем успокаиваться! Он сейчас наорет на всех — и тогда успокоится!

Г р е м и н (*вскакивает*). Орать я могу только на себя!

Б у р л я е в. Маша, Миша! Что вы в самом деле!

М а ш а. Вот вы запритесь дома, встаньте перед зеркалом и орите, сколько влезет! А здесь нечего срывать на всех свое плохое настроение! Думаете, если вы начальник...

Б у р л я е в. Все, хватит! Сели оба!

Маша нехотя садится. Гремин тоже медленно опускается на свой стул. Пауза.

Б у р л я е в. Маша, вы что-то хотели сказать?

М а ш а. Ничего.

Б у р л я е в. Выкладывайте!

М а ш а. А кого это здесь интересует?!

Б у р л я е в. Всех. Включая меня. Коротко и внятно. Давайте.

Молчание. Маша собирается с мыслями и словами.

М а ш а. Я вот подумала... (*Бросает взгляд на Гремина, ожидая подвоха, но тот уставился взглядом в стол.*) То есть я хотела спросить, а кто позвонил и предупредил, что хору нужно приехать пораньше? Это просто совпадение? Или...

Бурляев, Крымчук и Вохромеев смотрят на Гремина. Тот поднимает взгляд от стола, избегает встречаться глазами с Машей.

Г р е м и н. Коля, позвони Метелину, он там. Пусть выяснит.

Крымчук набирает номер.

Б у р л я е в. Хоть спасибо скажем человеку.

М а ш а. Не скажете.

В о х р о м е е в. Это почему?

М а ш а. Потому что вряд ли вы найдете такого человека.

Гремин внимательно смотрит на Машу.

Концертная площадка у здания Моссовета. Подходят ребята из хора, ведомые руководительницей и замыкаемые концертмейстером. Мимо пробегает один из администраторов.

Р у к о в о д и т е л ь н и ц а х о р а. Молодой человек! Где нам найти главного администратора?

А д м и н и с т р а т о р. Он повел Оленина в гримерку.

Р у к о в о д и т е л ь н и ц а х о р а. Ох, Владислав Аркадьевич уже здесь?!

А д м и н и с т р а т о р. Уже. Пойдемте, я провожу вас в вашу гримерку.

Р у к о в о д и т е л ь н и ц а х о р а. Не растягивайтесь, ребята, не растягивайтесь!

Хор под предводительством Нины Петровны идет за администратором.

Кабинет группы Гремина.

Б у р л я е в (*разговаривает по телефону*). Понял. Да. Ты всех опросил? Может быть, какой-нибудь третий помощник пятнадцатого администратора неправильно понял, а теперь боится сказать. Это важно!

Гремин и Маша сидят друг перед другом с чашками кофе. Маше несколько неудобно за свою вспыльчивость, а Гремину за минуту слабости.

М а ш а. Я подумала, что он настолько точно все просчитывает, что такая оплошность не в его духе...

Г р е м и н. Я сам должен был это понять.

М а ш а. Не ругайте себя так, вы же пережили стресс...

Г р е м и н. Кого я пережил?

Бурляев кладет трубку. Поворачивается ко всем.

Г р е м и н. Никто никуда не звонил.

Б у р л я е в. Гремин, с тобой неинтересно общаться.

Г р е м и н. Не ты один так считаешь. Ладно, забыли все, что нужно забыть. Теперь главное... Представление продолжается. Это были первые два акта. Будет еще третий. Финальный. Давайте думать. Место он нам фактически обозначил — концертная площадка у Моссовета.. Мне это место с самого начала понравилось. И Маше тоже...

Бурляев и Крымчук переглянулись.

Г р е м и н. Теперь как он туда проберется? Кем он может быть? Что мы точно знаем о нем?

К р ы м ч у к. Мужик. Не очень высокого роста. Незаметный в толпе. Глаз не остановится.

Г р е м и н. Постарается быть еще более незаметным. Что обезличивает человека?

Б у р л я е в. Униформа.

Г р е м и н. Именно. Он может быть милиционером, охранником, врачом дежурной «скорой помощи». Или может надеть синий халат технаря.

М а ш а. А может, какой-нибудь клоунский наряд? Это же праздник.

Г р е м и н. Тенор, детский хор, танцевальный ансамбль. Проверить всех. И самое главное. Он всегда контролирует свои акции. Ему нужно место, откуда он будет смотреть.

В о х р о м е е в. А ему недостаточно «Новостей» по телевизору?

Б у р л я е в. Леша, в «Новостях» показывают далеко не все. Ты уже большой мальчик, пора бы знать.

В о х р о м е е в. Там же всех проверяют!

Г р е м и н. До начала концерта — да. А дальше?

К р ы м ч у к. Дальше все расслабляются.

В о х р о м е е в. Значит, надо сказать, чтоб усилили охрану.

Г р е м и н. Значит, надо ловить не числом, а уменьем. Думать надо, думать!

К р ы м ч у к. Здесь сидя, много не придумаешь.

Г р е м и н. Ты прав, Коля, наше место там.

Микроавтобус подъезжает к оцеплению у здания Моссовета. В нем сидят водитель и костюмер. Двое охранников в штатском останавливают автобус. Из кабины выглядывает водитель.

В о д и т е л ь. Здрасьте. А чего тормозим?

П е р в ы й о х р а н н и к. Того и тормозим. Что везете?

К о с т ю м е р. Это костюмы, молодой человек, костюмы. Танцевальный коллектив «Ритм», мы сегодня здесь выступаем.

В т о р о й о х р а н н и к. Ваши фамилии?

В о д и т е л ь. Ляпунов и Кубинчик.

Второй охранник сверяет по списку.

П е р в ы й о х р а н н и к. Документы?

В о д и т е л ь. Да ради Бога. А что так строго-то?

Водитель протягивает права, затем берет у костюмера паспорт и также отдает охраннику.

П е р в ы й о х р а н н и к. Работа такая.

Кабинет группы Гремина. Сборы. Вохромеев внимательно наблюдает за старшими и старательно копирует их движения. Проверка оружия. Проверка одежды и обуви, шнуровка. Ничто не должно мешать, ничто не должно дать сбой в нужный момент. Молчание, тщательная сосредоточенность. Маша в уголочке, переводит взгляд с одного на другого.

Гремин бросает взгляд на кроссовки Вохромеева.

Г р е м и н. Шнурки перевяжи. Слишком длинные концы. Сели на дорожку.

Все опускаются на стулья. Вохромеев перевязывает шнурки. Несколько секунд молчания.

Г р е м и н. Пошли.

Все направляются к двери. Первым выходит Вохромеев, за ним Крымчук. Бурляев по дороге оборачивается.

Б у р л я е в. Машенька, ждите меня — и я вернусь. Только очень ждите!

Последним к двери идет Гремин. В дверях он останавливается, оборачивается, смотрит на Машу. Выходит, прикрыв за собой дверь.

П о с т а н о в щ и к (*держит трубку телефона*). Это вахта? Здрасьте, как мне найти Евген Борисыча, костюмера из ансамбля «Ритм». Очень нужно, девушка, просто страшно нужно. Да, спасибо. (*Ждет.*) Евген Борисыч? Да, я. Евген Борисыч, тут один поясок от костюма под сиденье закатился. Вы не зайдете? А то я не могу машину бросить, она у меня чего-то не закрывается. Ага, жду.

Микроавтобус, едущий по городу. В салоне — Гремин, Бурляев, Крымчук, Вохромеев.

Г р е м и н. Работаем грубо. Мы — тупые охранники, все по десять раз перепроверяем. (*Достает из кармана нагрудные удостоверения, отдает назад.*) Цепляйте. Удостоверениями махать в самом крайнем случае. Особенно это касается тебя, Вохромеев.

В о х р о м е е в. Ясно.

Г р е м и н. Принцип номер один. Он же номер два и номер три: никому не верить.

Стоянка автомашин. К микроавтобусу идет костюмер. В кабине нет водителя. Он подходит к салону, открывает дверь, ставит ногу на ступеньку.

К о с т ю м е р. Ты здесь, что ли?

П о с т а н о в щ и к. Здесь.

Оглушает костюмера электрошоковой дубинкой, втаскивает в салон и захлопывает дверь. Снимает его пиджак, очки. Укладывает рядом с водителем. Быстро и умело связывает их. Достает из пакета специальный жилет, по весу достаточно тяжелый. Надевает его, затем пиджак, парик, очки, в рот — утолщающие вкладыши. Достает из другого пакета блестящее воздушное платье. Набрасывает его на левую руку, в которой держит пистолет. Берет с сиденья большой букет цветов. Выходит из микроавтобуса, запирает его. Идет к площадке. По дороге легким движением выбрасывает в урну ключи от машины.

Комната в психиатрической клинике. Старушка сидит на кровати, обхватив руками голову. В ее голове мучительно крутится одна и та же мелодия с пластинки. Старушка медленно слезает с кровати. Становится посреди комнаты и, немного откашлявшись, начинает говорить нараспев.

С т а р у ш к а. Нессун дорма... Нессун дорма...

Машина группы Гремина подъезжает к охране. Все выходят. Подбегает Метелин из группы Прокофьева.

М е т е л и н. Наконец-то, где вы шляетесь? Владислав Аркадьевич и так нервничает!

Б у р л я е в. Подумаешь, задержались на полчаса! Ничего с ним не случилось.

В т о р о й о х р а н н и к (*Метелину*). Ты их знаешь?

М е т е л и н. Этих лоботрясов? Как облупленных! Им бы только в карты дуться и пиво пить, а как работать — так их нет!

Г р е м и н. Хватит орать. Веди.

Все нехотя бредут за Метелиным.

В т о р о й о х р а н н и к. Работнички! У таких охранников клиента шлепнуть — раз плюнуть.

П е р в ы й о х р а н н и к. Да кому он нужен!

В т о р о й о х р а н н и к. Потому и жив до сих пор.

Смеются.

Группа Гремина проходит мимо сцены, на которую выходит закутанный в шарф Оленин. В его руках — большой букет цветов. Он проходит стайку девушек, восхищенно смотрящих на него, шутливо раскланивается с ними. Выходит на сцену. Задумчиво оглядывает ее, проходит несколько раз вдоль и поперек, мимо груды аппаратуры. Взбирается на возвышение для хора. Спускается на авансцену. Несколько раз кладет букет на сцену. Чуть-чуть пробует голос в разных местах. Снова поднимает букет. Ловит восхищенные взгляды. Изо всех сил делает вид, что они его не интересуют. Затем, удовлетворенный, уходит со сцены.

Группа Гремина, ведомая Метелиным, заходит в здание. Идут по коридору. Впереди рядом с Метелиным Гремин, остальные — чуть поодаль.

Г р е м и н. Значит, ни одного постороннего.

М е т е л и н. Все по списку и все при деле.

Г р е м и н. Кто приехал в последний момент?

М е т е л и н. Лучше спросите, кто не приехал! Да все! Все уже здесь.

Г р е м и н. Машины?

М е т е л и н. Стоят на площадке в двухстах метрах отсюда.

Г р е м и н. Что-нибудь разгружали?

М е т е л и н. Только аппаратуру утром, около восьми. Я проверил, чисто. После этого к ней никто не подходил. Последний раз сцену осматривали полчаса назад.

Г р е м и н. Под сценой лазили?

М е т е л и н. Конечно. Тут ребята хорошие работают. Ничего не пропускают.

Подходят к двери. Открывают ее. В довольно просторной комнате сидят три девушки и главный администратор.

М е т е л и н. Что-то вроде штаба. Вся информация — здесь, все проблемы скапливаются и решаются тоже здесь.

Г л а в н ы й а д м и н и с т р а т о р. Главное, что мы не даем им накапливаться. Здравствуйте, чем могу помочь?

Г р е м и н. Напротив, это мы будем вам помогать. Если у вас возникнут какие-либо проблемы.

Кабинет группы Гремина. Маша пытается читать «Гамлета», но взгляд скользит по строчкам, не вникая в их смысл. Звонок телефона. Маша хватает трубку.

М а ш а. Да. Нет, его нет. Что передать? Поет? Что поет? Два слова, а дальше ля-ля-ля? Диктуйте, я записываю. Да. «Нессун дорма»? Больше ничего? Спасибо. Да, я передам. Спасибо.

Маша бросает трубку. Хватает дамскую сумочку и выбегает из кабинета.

Маша бежит по лестнице. Пробегает мимо дежурного на выходе. Дежурный преграждает ей путь.

Д е ж у р н ы й. Вы откуда? Ваш пропуск?

Маша начинает шарить в сумке. Вынимает паспорт, в него вложен пропуск.

М а ш а. Вот. Возьмите.

Д е ж у р н ы й. Подождите. Он у вас не отмечен. Я вас так выпустить не могу.

М а ш а. Как не отмечен? В каком смысле?

Д е ж у р н ы й. Здесь должен расписаться тот, кто вас вызывал. У кого вы были?

М а ш а. У Гремина.

Д е ж у р н ы й. Поднимитесь и отметьте.

М а ш а. Послушайте, вы не могли бы меня пропустить? Давайте, я вам оставлю свой паспорт. А потом за ним приеду.

Д е ж у р н ы й. Что вы глупости говорите? Как я вас выпущу?

М а ш а. Мне срочно нужно к нему!

Д е ж у р н ы й. А где он?

М а ш а. Концертная площадка у Моссовета.

Дежурный поднимает трубку.

Д е ж у р н ы й. Дежурный. Серега, ты? Слушай, тут такое дело. Девушка одна срочно Гремина хочет. Очень хочет. Съезди с ней, тут недалеко. Сдай с рук на руки. Давай.

М а ш а. Спасибо вам.

Д е ж у р н ы й. Не за что. А паспорт с пропуском оставьте. Зайдете за ним потом.

М а ш а. Да, конечно. Обязательно.

Оленин заходит в мужской туалет. В кабинке он разматывает шарф, снимает парик, и мы видим Постановщика. Снова он надевает парик, пиджак и очки костюмера. Из кабинки выходит совсем другой человек.

«Штаб» концерта. Гремин крутит диск телефона. Гудки.

Г р е м и н. Черт-те что! Я же сказал ей сидеть у телефона!

Б у р л я е в. Она девушка своенравная. Если ты еще этого не заметил.

Гремин раздраженно нажимает рычаг и набирает другой номер.

Г р е м и н. Я заметил. (*В трубку.*) Дежурный? Гремин у телефона. Что? Где она? Куда пошла?! Что-нибудь сказала? Ей кто-то звонил? (*Смотрит на часы.*) Когда выехали? Понял. (*Кладет трубку.*) Минут через пять-семь сюда подъедет Маша. Какого черта ей здесь делать?! Надо ее встретить и провести сюда.

Б у р л я е в (*вскакивает*). Я готов!

Г р е м и н. Сиди, Дон Жуан. Пусть Метелин этим займется, у него блат.

Метелин подходит к девушкам-администраторам.

М е т е л и н. Девушки, дорогие. Дайте, пожалуйста, одну гостевую визитку.

Одна из девушек достает из ящика стола визитку и протягивает Метелину.

М е т е л и н (*поворачиваясь к Гремину*). А как я ее узнаю?

Г р е м и н. Ну, она такая... Шатенка... Среднего роста... Ну...

Б у р л я е в. У-у... По такому словесному портрету найти — раз плюнуть.

Г р е м и н. Составляй сам, если ты такой умный.

Б у р л я е в. Я не такой умный, но и не такой нервный. (*Метелину.*) Помнишь, вчера вечером, когда у нас заседали, из кабинета вышла девушка?

М е т е л и н. А-а, она потом у окна с букетом стояла?

В о х р о м е е в. Да-да, это она.

М е т е л и н. Понял. Опознаю.

Метелин выходит.

Постановщик идет по коридору. Спускается по лестнице. Двумя пролетами ниже поднимается дама с восточными чертами лица, в ней угадывается бывшая танцовщица. Еще ниже у входа слышится гул входящей труппы. Дама поднимает голову и восклицает.

Д а м а. Евгений Борисыч! Наконец-то! Мы вас обыскались!

Постановщик замирает. Мягко поворачивается и быстро удаляется. Дама спотыкается.

Д а м а. Мы же договорились, что вы нас встретите у входа, все разузнаете! Куда вы? Где наши гримерки? Где костюмы? Куда вы, Евгений Борисыч?

Дама поднимается на этаж, оглядывается, но костюмера не видит. Пожимает плечами.

Д а м а. Это неслыханно! Завтра же поставлю вопрос в дирекции! Есть здесь хоть кто-нибудь?!

Открывается дверь «штаба». Выходит главный администратор.

Г л а в н ы й а д м и н и с т р а т о р. Что такое? Почему наша несравненная Фаина Фархадовна нервничает?

Д а м а. Володенька, милый, я просто не понимаю, что происходит!

Г л а в н ы й а д м и н и с т р а т о р. А что такое?

Снизу поднимаются танцоры. Топот ног и смех.

Д а м а. Я встретила нашего костюмера, который, завидев меня, сбежал!

Г л а в н ы й а д м и н и с т р а т о р. Неудивительно! Вы приводите в трепет мужчин.

Д а м а. Ах, вы такой насмешник, Володенька! Вот и мои артисты. Где наши апартаменты?

Главный администратор поворачивается к девушкам.

Г л а в н ы й а д м и н и с т р а т о р. Проводите ансамбль в гримуборную.

Одна из девушек встает и выходит в коридор.

Д е в у ш к а. Пожалуйста, пройдите за мной.

Главный администратор закрывает дверь в комнату.

«Штаб». Главный администратор проходит и устало падает на стул.

Г л а в н ы й а д м и н и с т р а т о р. Как я от них устал! От этой кикиморы не только костюмер, кто угодно убежит!

Гремин. Какой костюмер?

Главный администратор. Да так, ерунда.

Гремин. Можно поподробнее.

Главный администратор. Вы что, пойдете его искать?

Гремин. Если надо, пойдем. Нельзя оставлять женщину без помощи.

Главный администратор. Это не та женщина, которая нуждается в помощи.

Гремин. И все-таки, в чем дело?

Главный администратор. Я толком не понял, вроде костюмер увидел ее и сбежал.

Бурляев. Я посмотрю?

Гремин. Давай.

Бурляев. Девочки, куда они пошли?

Одна из двух оставшихся девушек поднимается.

Девушка. Пойдемте. Я провожу.

Бурляев следует за девушкой по коридору почти до конца. Одна из дверей раскрывается, из нее выходит Фаина Фархадовна.

Девушка. Вот Фаина Фархадовна.

Фаина Фархадовна. Да?

Бурляев (*девушке*). Спасибо, дальше я сам. Чтобы познакомиться с такой очаровательной женщиной, мне не нужна помощь.

Фаина Фархадовна улыбается.

Бурляев. Но зато мне нужна ваша помощь, дорогая Фаина Фархадовна. Скажите, что это за история с костюмером?

Фаина Фархадовна. Вы знаете, я сама поражена! У нас всегда были прекрасные отношения. В нашем коллективе вообще у всех прекрасные отношения. И вдруг такое, я не побоюсь этого слова, хамство! Ничем не прикрытое!

Бурляев. Значит, вы идете по лестнице, а он...

Фаина Фархадовна. А он спускался мне навстречу.

Бурляев. Это был точно он?

Фаина Фархадовна. Ну, разумеется!

Бурляев. А как он выглядел?

Фаина Фархадовна. Как всегда! Он такой не очень высокий, полный, в очках, седые волосы и в своем обычном коричневом пиджаке с заплатками на локтях... Все, пожалуй...

Бурляев. В нем ничего странного не было?

Фаина Фархадовна. Нет, вряд ли. Только...

Бурляев. Что?

Фаина Фархадовна. Побежал он как-то слишком быстро. Обычно он медлителен...

Бурляев. Понял. Спасибо, Фаина Фархадовна. Очень вам признателен. Извините, тоже вынужден бежать.

Оставив даму в недоумении, Бурляев бежит по коридору.

«Штаб». Открывается дверь, входит Бурляев.

Бурляев. Невысокого роста, полной комплекции, седые волосы, очки в пол-лица. Все ничего, но бегает слишком быстро для человека его возраста.

Гремин (*по рации*). Пятый, ответьте первому!

Метелин по рации. Слушаю.

Гремин. Где вы?

Метелин по рации. Подходим к выходу.

Гремин. Маша с тобой?

Метелин по рации. Да.

Гремин. Есть еще кто-нибудь?

Метелин по рации. Тут двое охранников.

Гремин. Одному из них отдай Машу, пусть приведет сюда. С другим проверяйте всех выходящих. Полный человек среднего роста, с белыми волосами, хотя наверняка это парик. Очки в пол-лица.

Коридор перед комнатой «штаба». Маша и охранник приближаются к двери, охранник открывает дверь.

«Штаб». В дверь входит Маша. Ищет глазами Гремина, найдя, делает несколько шагов к нему.

Гремин (*охраннику*). Спасибо. Отправляйтесь назад, к ребятам.

Охранник закрывает дверь. Гремин подходит почти вплотную к Маше.

Гремин. Ну и какого черта вы притащились?! Я где сказал сидеть?! В кабинете у телефона! Вы что думаете, мне больше делать нечего, как бегать за вами?!

Маша сначала ошеломлена напором, но постепенно приходит в себя и даже немного улыбается.

М а ш а. Я вам, правда, так нравлюсь?

Гремин стушевался. Весь его напор мгновенно улетучился, и он не знает что сказать.

Б у р л я е в. Машенька, не убивайте нашего Геракла, он нам еще пригодится. Вы опять с какой-то гениальной идеей?

М а ш а. Да! Звонил ваш товарищ из больницы. Так вот, старушка встала посреди комнаты и поет арию из «Турандот».

Б у р л я е в. Какую арию?

М а ш а. Знаменитую «Нессун дорма». Помните, в фильме «Сестра его дворецкого» Дина Дурбин ее поет в конце?

Г р е м и н. Не помню.

М а ш а. Как вам еще объяснить... Концерт трех теноров смотрели?

Г р е м и н. Теноров?!

Гремин бросается к девушке, сидящей за столом.

Г р е м и н. Он здесь?

Д е в у ш к а. Кто?

Г р е м и н. Кто сегодня поет! Тенор!

Д е в у ш к а. Владислав Аркадьевич? Да, конечно.

Г р е м и н. Где он?

Д е в у ш к а. У себя в гримерке, наверное. Надо посмотреть.

Г р е м и н. Ведите меня. Только быстро!

Девушка и Гремин выходят в коридор.

М а ш а. Это что-нибудь значит?

Б у р л я е в. Что именно?

М а ш а. Песня.

Б у р л я е в. Начальник придет — разъяснит. (*По рации.*) Пятый, ответьте второму. Как у вас?

Кабинка женского туалета. В ней сидит Постановщик. В туалет входит руководительница хора. Проходит в соседнюю кабинку, что-то напевая. Прикрывает дверь. Сверху через стену свешивается рука с электрошоковой дубинкой. Разряд. Руководительница молча падает. Постановщик заходит в ее кабинку и закрывает дверь.

Девушка-администратор и Гремин стоят перед дверью с бумажной табличкой «В.А.Оленин». Гремин стучит и одновременно распахивает дверь. Входит в комнату. Девушка нерешительно входит за ним.

Г р е м и н. Добрый вечер, Владислав Аркадьевич. Разрешите представиться, подполковник Гремин Михаил. Большой поклонник вашего голоса. Я понимаю, что вас сейчас лучше не беспокоить, до концерта какие-то полтора часа. (*Смотрит на часы.*) И даже уже меньше. Я задам вам просто пару вопросов и немедленно исчезну. Хорошо?

Оленин пожимает плечами, собирается ответить, но не успевает.

Г р е м и н. Вот и славно. Скажите, вы сегодня поете арию из «Турандот»?

О л е н и н. Да. Это финал концерта.

Г р е м и н. Финал?

О л е н и н. Да, последний номер. Часто его просят исполнить на бис. Может быть, и сегодня публика потребует. Что я могу сделать!..

Г р е м и н. Конечно, конечно. Если потребует. А где вы будете стоять, когда будете петь?

О л е н и н. Где микрофон, разумеется.

Г р е м и н. А где микрофон?

О л е н и н. Вероятно, в центре авансцены. Как обычно.

Девушка подала голос.

Д е в у ш к а. Да, он в центре, как вы любите, Владислав Аркадьевич, вы же видели.

О л е н и н. Как же я мог видеть, если я там не был!

Д е в у ш к а. Но я видела вас на сцене! Вы там ходили, пробовали голос в разных местах.

О л е н и н. Я пробовал голос? На публике?! Девочка моя, я певец! Я — вокалист, а не эстрадник! Мне не нужно пробовать голос, мне нужно распеваться. И я никогда не делаю это на публике! Исключено!

Гремин переводит взгляд то на девушку, то на Оленина.

Д е в у ш к а. Но мы там втроем стояли... Мы все видели... Вы еще нам слегка так поклонились, когда мимо проходили... Я не вру, честное слово!

О л е н и н. Вам почудилось!

Д е в у ш к а. Нет... Нет... Ваш костюм, ваш шарф, походка... Руками так же махали...

Гремин. Успокойтесь! Все хорошо!

Девушка. Вы можете девчонок спросить! Они тоже видели!

Гремин. Человека с такой же походкой, в таком же костюме, с шарфом, закрывавшим пол-лица?

Девушка. Да.

Гремин (*поворачиваясь к Оленину*). Огромное спасибо, Владислав Аркадьевич, чрезвычайно вам признателен. Вы нам очень помогли. А сейчас я уведу эту замечательную и очень впечатлительную девушку.

Гремин обнимает девушку за плечи и выводит из комнаты.

Гремин ведет девушку по коридору, по-прежнему обнимая ее за плечи.

Гремин. Спокойно, спокойно, ничего страшного не случилось. Надо просто выпить валерьяночки, а лучше коньячку. И не думать обо всяких гадостях.

Девушка. Как же не думать, когда он говорит...

Гремин. Мало ли что он говорит. Когда человек в расстроенных чувствах, он и не такое сказать может. Особенно перед концертом, вы же знаете этих артистов. А вы не слушайте. Мужчинам вообще верить нельзя.

Девушка. И вам тоже?

Гремин. Мне — в первую очередь.

Мимо них проходит по коридору и сворачивает на лестницу Постановщик в костюме руководительницы хора. Гремин настолько поглощен разговором с девушкой, что едва замечает «даму».

«Штаб». Как только Гремин и девушка входят, все вскакивают. Только главный администратор, который даже не силится понять, что происходит — ему хватает своих проблем, — остается на своем месте. Гремин подводит девушку к окну, из которого видна сцена.

Гремин (*Бурляеву*). Срочно вызывай группу Радченко. Только очень тихо, никакого шума.

Бурляев (*набирает номер*). Или наоборот, побольше. Он нам представление — мы ему.

Гремин. Дело говоришь. Есть знакомые клоуны?

Бурляев. Есть, но я и сам могу.

Гремин (*администратору*). К вам одна просьба. Чем мы можем закрыть сцену?

Главный администратор. В каком смысле закрыть?

Гремин. В прямом. Со стороны зрителей нужен занавес. И как можно быстрее.

Главный администратор. Хорошо вам говорить! Где же я вам занавес возьму?

Гремин. Здесь поблизости Большой и Малый театры. Неужели у них не найдется лишнего занавеса?

Главный администратор. Кто же мне его даст?

Гремин (*Крымчуку*). Коля, займись. И это должен быть занавес. Настоящий. Никаких там тряпок с разводами. Он не должен ничего заподозрить.

Крымчук и главный администратор выходят. Гремин подводит девушку к окну.

Внизу мимо сцены проходит фигура «руководительницы хора».

Оцепление на улице. Постановщик, одетый в «руководительницу хора», показывает охраннику свою визитку с фотографией. Тычет едва ли не в нос.

«Штаб». Бурляев разговаривает по телефону. Маша за столом. Гремин напротив, целиком погруженный в себя. Вохромеев смотрит на Бурляева.

Бурляев. Ванятка? Я, Бурлик.

Все в комнате прыснули. Гремин очнулся и тоже улыбнулся.

Бурляев. Вань, ты прав, я сволочь бестелефонная , но все потом, сейчас — дело. К тебе приедут наши ребята. Мне нужно, чтобы ты разрядил их во что-нибудь веселенькое. И еще нужен какой-нибудь автомобильчик посмешнее. С музыкой. Ваня, срочно бери всех своих друзей и создавайте дымовую завесу. Командир у них — майор Радченко. Мировой мужик. Понимает с полуслова. Все, пока. (*Кладет трубку.*) Десять минут им на переодевание. Пять на машине, десять-пятнадцать пешком. Примерно через полчаса должны быть.

Гремин. Откуда они?

Бурляев. Из никулинского цирка. Там мой одноклассник работает. Мировой парень!

Гремин. А ты ему за это репризы пишешь?

Бурляев. Бывает. А теперь, гражданин начальничек, просветите нас, темных!

Гремин. Помнишь, когда мы приехали и проходили мимо сцены, тенор Оленин ходил по ней и пробовал голос?

М а ш а. Тенор пробовал голос?

Г р е м и н. Странно, правда?

Б у р л я е в. Подождите, что странно?

М а ш а. Настоящие певцы никогда не пробуют голос на публике.

Б у р л я е в. Это был он?! Вот это наглость!

В о х р о м е е в. Какая наглость?

Б у р л я е в. Да он же у нас на глазах разлепил по сцене взрывчатку!

В о х р о м е е в. Как разлепил?

Г р е м и н. Скорее всего, магнитные мины. Одна радость: если он их так легко поставил, может быть, мы их так же легко и снимем.

В о х р о м е е в. А вдруг он увидит?

Г р е м и н. Поэтому и нужен занавес. Чтобы скрыть работу саперов.

М а ш а. А как же они сюда попадут?

Г р е м и н. Насколько я знаю нашего Бурлика, это будет песня.

Б у р л я е в. Нет, это будет цирк.

С Пушкинской площади на Тверскую выезжает накрытый разрисованной тканью автомобиль. Вокруг него дурачатся девять клоунов. Самые тихие из них в масках, с барабанами, просто и подчас не в такт размахивают руками. Из машины гремит веселая музыка.

Окно дома, из которого просматривается площадь. Постановщик сидит у окна, внимательно наблюдая за перемещением людей на сцене и вокруг нее, стараясь отметить малейшее напряжение в их лицах.

Открывается дверь, за которой стоит концертмейстер хора Лиля.

М а ш а. Вам кого?

Л и л я. Извините, у вас нет Нины Петровны?

Б у р л я е в (*девушкам*). У нас есть Нина Петровна?

Девушка отрицательно качает головой. Бурляев поднимается из-за стола. Подходит к дверям.

К о н ц е р т м е й с т е р. Я обегала все здание. Ее нигде нет. Куда же она могла деться?! С ней точно что-то случилось!

Г р е м и н. Успокойтесь, ничего страшного. Сейчас мы свяжемся со всеми нашими службами и выясним, кто ее видел. Как выглядела ваша Нина Петровна?

К о н ц е р т м е й с т е р. Она такая, не очень высокая... Немного полновата, с химией на голове. У нее черный концертный костюм, черный пиджак с белыми лацканами и юбка...

По мере описания лицо Гремина меняется, он вспоминает даму, которая проходила мимо него в коридоре. Быстро берет рацию.

Г р е м и н. Пятый, ответьте первому!

Г о л о с М е т е л и н а. Пятый слушает.

Г р е м и н. Женщина среднего роста, в черном пиджаке с белыми лацканами, на голове химия?

Г о л о с М е т е л и н а. Да, проходила, минут пятнадцать назад.

Г р е м и н. Куда пошла?

Г о л о с М е т е л и н а. Направо. Дальше я не видел.

Г р е м и н. Срочно опроси ребят, где она прошла оцепление.

Г о л о с М е т е л и н а. Сделаем.

Г р е м и н. Сам давай сюда. (*Обращаясь к ребятам.*) Ну вот видите, все в порядке. Она просто вышла подышать свежим воздухом.

К о н ц е р т м е й с т е р. Это совершенно на нее не похоже!

Концертмейстер выходит, входит Метелин.

Г р е м и н. Сколько этажей в вашем распоряжении?

Д е в у ш к а - а д м и н и с т р а т о р. Два, остальные закрыты.

Г р е м и н. Начнем со второго и вниз. Пустые комнаты, туалеты, подсобки, чуланы. Тихо, аккуратно и осторожно. Без паники.

Б у р л я е в. Что ищем?

Г р е м и н. Полную женщину среднего роста с химией на голове. Она, вероятно, раздета.

М е т е л и н. Я его упустил...

Г р е м и н. Ты здесь ни при чем. (*Бурляеву.*) Сколько ребят в группе Радченко?

Б у р л я е в. Шесть, считая его.

Г р е м и н (*Метелину*). Мне нужно шесть человек не очень мощной комплекции. И еще Прокофьич со своими ребятами скоро подъедут. Надо будет прочесать все дома вокруг. Он где-то здесь. Наблюдает.

Комната, из окна которой Постановщик наблюдает за происходящим на площади. Он видит, как к оцеплению подъезжает автомобиль и подходят клоуны. Постановщик видит, как их не пропускают. Клоуны прекращают веселить народ и начинают что-то объяснять. Из жестов становится понятно, что они просто хотят пройти через охрану на другую сторону и никаких документов у них, разумеется, нет. Из здания выходит мужчина, по всей вероятности, начальник охраны. Коротко посовещавшись с кем-то по рации, он показывает взмахом руки, чтобы машину и всех клоунов поставили около эстрады. Несколько охранников сопровождают автомобиль и людей. Клоуны всем своим видом показывают, что с таким маразмом они еще не сталкивались. Охранники непреклонны в своей тупости. Постановщик улыбается.

Около эстрады клоуны постоянно ходят вокруг машины, пытаются что-то объяснить охранникам. Те спокойно воспринимают информацию, но разводят руками. Слишком много человек говорят одновременно. Со стороны сцены двое клоунов открывают дверцы машины, выносят кофры с аппаратурой, пробегают под сценой. С другой стороны их встречают Гремин и группа охранников. Гремин протягивает руку одному из клоунов, майору Радченко.

Г р е м и н. Еще раз привет, майор. Шикарно выглядишь. Поносил сам — дай поносить другим.

Гремин кивает в сторону шести человек, которые готовы надеть клоунские костюмы. Саперы снимают костюмы, которые тут же надевают двое из шестерых. Новые клоуны в костюмах и полумасках на лицах возвращаются к машине. Гремин и Радченко отходят чуть в сторону. Пока они разговаривают, прибегают и меняются костюмами следующие пары.

Р а д ч е н к о. Рассказывай.

Г р е м и н. Взрывчатка на сцене. Разлеплена по декорациям и аппаратуре. Вероятно, магнитные мины.

Р а д ч е н к о. Таймер?

Г р е м и н. Нет, он будет взрывать сам. Он всегда контролирует ситуацию. До последнего...

Р а д ч е н к о. Значит, он нас видит?

Г р е м и н. Да. Уже привезли занавес. Сейчас его повесят, и вы начнете работу.

Комната Постановщика. Он видит, как выносят, поднимают на блоках и закрепляют прикрепленный к шесту театральный занавес. Снующие рядом с рабочими клоуны так достали охрану, что едва один из них получил сигнал по рации, что все проверено, можно отпускать, как он тут же машет рукой. Клоуны с облегчением — ну наконец-то! — дают знак водителю, тот трогается с места. Разозленные клоуны удаляются в противоположную сторону. Постановщик биноклем пересчитывает всех.

П о с т а н о в щ и к. ...Восемь, девять и водитель...

Постановщик смотрит на часы: 18.05.

Сосредоточенное лицо сапера в наушниках. Глаза, рассматривающие небольшое взрывное устройство.

Рядом со сценой стоит Гремин. Руки сложены на груди. Сосредоточенное лицо, вся фигура в напряжении.

Комната Постановщика. Он наливает только что сваренный кофе из турки в чашку. Рядом с чашкой лежит черный прибор, похожий на большую зажигалку. На нем только одна кнопка.

Спокойное лицо Радченко. Руки, занятые привычной работой.

Р а д ч е н к о. Сколько всего насчитали?

П е р в ы й с а п е р. Двенадцать. Внешне одинаковые.

В т о р о й с а п е р. По датчикам вроде тоже. Давайте камеру с электромагнитной изоляцией.

Р а д ч е н к о. Начнем с этой. Камеру сюда.

К Гремину подбегает главный администратор.

Г л а в н ы й а д м и н и с т р а т о р. Как дела?

Г р е м и н. Что?

Г л а в н ы й а д м и н и с т р а т о р. Я хочу знать, как наши дела, поэтому спрашиваю, как ваши.

Г р е м и н. Ждем.

Г л а в н ы й а д м и н и с т р а т о р. Еще долго? Мне нужно рассаживать оркестр. Потом, публика нервничает. Ее не пускают. Люди из правительства... Что я им скажу? А трансляция?! Господи, с этим дурацким занавесом я совсем забыл о ней!

Г р е м и н. Подождите еще немного.

Г л а в н ы й а д м и н и с т р а т о р. Я скажу, чтобы все готовились?

Г р е м и н. Да.

Главный администратор делает несколько шагов. Затем осторожно возвращается.

Г л а в н ы й а д м и н и с т р а т о р. Скажите, а то, что они там ищут, это опасно?

Г р е м и н. Можете уйти.

Г л а в н ы й а д м и н и с т р а т о р. Нет, что вы! У меня здесь люди. Я, как капитан корабля, ухожу последним.

Г р е м и н. Это опасно только для тех, кто на сцене. Так что вы просто отойдите подальше.

Г л а в н ы й а д м и н и с т р а т о р. А вы зачем здесь стоите?

Г р е м и н. Я тоже ухожу последним.

Комната Постановщика. Он с наслаждением вдыхает кофейный аромат.

Сцена. Пальцы сапера осторожно сдвигают мину. Она скользит по поверхности одной из колонок.

Комната Постановщика. Он делает небольшой глоток кофе. Губы чуть улыбаются.

Сцена. Мина в руках сапера. Он бережно переносит ее и укладывает в специальный кейс.

Комната Постановщика. Он делает последний глоток кофе. Ставит чашку, включает телевизор.

Сцена. Руки, закрывающие кейс. На специальном наборнике у ручки нажимается кнопка. Небольшой экранчик показывает мелькающие цифры обратного отсчета от ста. Когда на экране появляется 0, нажимается другая кнопка. На экране появляется надпись «vacuum».

Со сцены спускаются шесть саперов, в руках у них кейсы, кофры, инструменты. Они молча проходят мимо Гремина. Последним с пустыми руками идет Радченко. Он садится на ступеньки. Гремин не сводит с него глаз.

Р а д ч е н к о. Закурить у тебя, конечно же, нет.

Г р е м и н. Нет.

Р а д ч е н к о. А выпить?

Г р е м и н. Тоже.

Р а д ч е н к о. Скажи мне, Гремин, на хрена тебе здоровье, чтоб ты его гробил на такую работу?!

Г р е м и н. Давно бы ушел.

Р а д ч е н к о. И что тебя держит?

Г р е м и н. Люди у нас душевные.

Радченко поднимает глаза на Гремина, фыркает, потом начинает смеяться в голос. Гремин подхватывает его смех. Подбегает главный администратор.

Г л а в н ы й а д м и н и с т р а т о р. На сцену уже можно?

Радченко встает со ступенек. Главный администратор оказывается между Радченко и Греминым. Во время диалога переводит взгляд с одного на другого.

Р а д ч е н к о. Нужно! Двадцать минут до начала концерта, а у вас еще конь не валялся! Куда вы смотрите, товарищ подполковник! Вам поручили такую ответственную работу, а вы?!

Г р е м и н. Больше не повторится, товарищ майор! Разрешите идти?

Р а д ч е н к о. Идите! Завтра чтоб был у меня к семнадцати ноль-ноль. Сам лично мариновал шашлык! И попробуй только не прийти!

Г р е м и н. Мне надо кое-что доделать. Представление еще не закончено... (*Идет от сцены и на ходу достает рацию.*) Первый вызывает пятого.

Г о л о с П р о к о ф ь е в а. Пятый слушает.

Г р е м и н. Как наши дела?

Г о л о с П р о к о ф ь е в а. Порядок. Все уже здесь. Участковый, как ты просил, тоже.

Г р е м и н. Где вы находитесь?

Г о л о с П р о к о ф ь е в а: В машине, на стоянке. Метров двести от здания вправо.

Г р е м и н. Понял. Вызываю второго.

Г о л о с Б у р л я е в а. Второй на связи.

Г р е м и н. Что у вас?

Г о л о с Б у р л я е в а. Обнаружили женщину. Без сознания. Электрошок.

Г р е м и н. Понял. Быстро все на автостоянку.

Голос Метелина. Шестой вызывает первого.

Гремин. Слушаю.

Голос Метелина. Он прошел оцепление слева. Направился в сторону Пушкинской улицы.

Гремин. Понял.

Площадь перед сценой. Публика заполняет ряды.

Комната Постановщика. Он по-прежнему внимательно рассматривает все происходящее на площади.

Автостоянка. В микроавтобусе сидят пятеро: Прокофьев, трое его подчиненных и человек в парадной милицейской форме — участковый, спокойный парень лет двадцати восьми — двадцати девяти. По автостоянке идет Гремин, высматривая нужную машину. Прокофьев, замечает его и высовывается в дверь.

Прокофьев. Миш, мы здесь!

Гремин подходит к автобусу, протягивает руку Прокофьеву.

Гремин. Здорово.

Прокофьев. Вот рекомендую, капитан Селезнев. Человек, рыдающий от счастья на своем участке.

Гремин. Редкий случай. (*Протягивает руку.*) Подполковник Гремин.

Селезнев (*приподнимается на сиденье*). Здравия желаю, товарищ подполковник.

Прокофьев. Мы тут пока разбросали дома между собой. Получается на самом деле немного. Разобьемся на пары, прочешем чердаки и подвалы.

Гремин. Чердаки и подвалы — это вряд ли.

Прокофьев. Почему? Это очень удобно! Никто тебе не мешает, можешь жахнуть, когда хочешь.

Гремин отрицательно качает головой.

Гремин. Не-ет! Ему нужен комфорт: мягкое кресло, чашечка кофе и окно, в котором он увидит результат своей работы.

Прокофьев. С таким же успехом он может увидеть его по телевизору в Чертанове или Ясеневе!

Гремин (*качает головой*). Он должен быть уверен, что нет никакой подмены. А вдруг мины нашли и обезвреживают, а на экране показывают заранее записанный концерт? Или покажут только первые несколько секунд, а затем оборвут трансляцию. Нет, он хочет насладиться своим успехом в полной мере.

Прокофьев. Что дальше, командир?

Гремин. Дальше мы превращаемся в ПКП.

Прокофьев. Во что?

Гремин. В пиротехническую команду предупреждения.

Обход квартир. Открывающиеся двери, внимательные лица. Оперативники, тщательно осматривающие оконные проемы. Шариковая ручка, зачеркивающая номера квартир в списке. Участковый расспрашивает о соседях, нет ли среди них... Все это сопровождает голос Гремина за кадром.

Гремин. Возможно, квартиру он снимает давно. Живет один. Ищите бабушек, любящих сватать, они его наверняка приметили. Часто уезжает в командировки. Наверняка, с кем-то из соседей общается. Нелюдимость вызывает не меньшее подозрение. Внимание любым деталям. Мелочей сейчас нет. У нас есть максимум полтора часа. Группа захвата готова работать по нашему сигналу. Скорее всего, он будет рвать во время последней арии. Но может и раньше...

Салон автобуса. Группа захвата. Негромкие, едва слышные разговоры. Напряженное ожидание.

Квартира на третьем этаже. Бурляев проверяет окна в гостиной, с ним хозяин — Сергей Петрович Шлыков, высокий седой мужчина лет пятидесяти.

Шлыков. И что же, вы вот так у всех проверяете? Можно же было просто обзвонить всех. Зачем же утруждать себя?

Бурляев. А кто у нас о людях-то думает? Никто! Сказано пойти и проверить! И точка! А то, что у меня ноги, может быть, больные, — это никого не волнует! У нас ведь как получилось-то? Заряды привезли сильнее, чем надо! А площадь-то маленькая! Ударная волна опять же...

Шлыков. А без салюта никак нельзя обойтись?

Бурляев. Как же? Правительство тут! Раз обещано... По головке-то не погладят...

Селезнев. Сергей Петрович, а что, соседи ваши квартиру так и сдают?

Ш л ы к о в. Марат Вахитович сейчас на даче. Там живет какой-то его знакомый. Очень тихий человек, никакого беспокойства. Тоже художник.

Г р е м и н. Давно он живет?

Ш л ы к о в. Да с месяц будет.

Гремин и Бурляев обмениваются быстрыми взглядами. Гремин поворачивается к участковому.

Г р е м и н. Кто живет напротив?

С е л е з н е в. В двадцать девятой — Рачевский Семен Аркадьевич, врач стоматолог. С сыном живет, жена умерла два года назад.

Г р е м и н (*Шлыкову*). Вы знаете номер вашего соседа Рачевского?

Ш л ы к о в. Семена Аркадьевича? Да, конечно.

Г р е м и н. Наберите, пожалуйста.

Шлыков набирает номер. Гремин берет у него трубку.

Г р е м и н. Семен Аркадьевич, вас беспокоит подполковник Гремин из ФСБ. Мне очень нужно с вами переговорить. Никто не должен видеть, как я вхожу в вашу квартиру. Это можно устроить? Чердак? Хорошо, а потом куда?

Гремин взбегает по лестнице до двери чердака, она закрыта и опечатана. Гремин достает из кармана отмычку, открывает замок. Входит на чердак, идет по нему вправо к окну. Открывает окно, вылезает на карниз, проходит по нему, заворачивает и видит окно еще одного чердака, из которого высовывается седая голова.

Г р е м и н. Семен Аркадьевич?

С е м е н А р к а д ь е в и ч. Вы ко мне? Позвольте удостовериться.

Гремин подходит и достает из кармана книжечку.

Г р е м и н. Пожалуйста.

Семен Аркадьевич берет и внимательно изучает. Возвращает Гремину.

С е м е н А р к а д ь е в и ч. Прошу. Заходите.

Семен Аркадьевич удаляется. Гремин влезает в окно, попадая в небольшую мансарду, затем спускается за хозяином вниз по лестнице на кухню.

Г р е м и н. Замечательная штука.

С е м е н А р к а д ь е в и ч. Это вы про мансарду?

Г р е м и н. Да.

С е м е н А р к а д ь е в и ч. Мне самому страшно нравится. Но сколько же денег надо было угрохать, чтобы ее сделать! Страшно вспомнить... Но вы, очевидно, не за тем пришли, чтобы слушать мои страшные истории. Вы будете рассказывать мне свои.

Г р е м и н. К сожалению.

С е м е н А р к а д ь е в и ч. Присаживайтесь, молодой человек.

Г р е м и н. Спасибо. Семен Аркадьевич, я к вам по поводу вашего соседа.

С е м е н А р к а д ь е в и ч. Марата Вахитовича? Милейший человек, милейший! Так себе и запишите!

Г р е м и н. Это замечательно, но я не его имею в виду. Мне нужен тот, кому он сдал квартиру.

С е м е н А р к а д ь е в и ч. Владимир? Что я могу о нем сказать? Ничего. Тихий, очень скромный молодой человек. Он тоже художник. Сказал, что ему нужно закончить несколько картин.

Г р е м и н. Откуда Марат Вахитович знает этого Владимира?

С е м е н А р к а д ь е в и ч. Я не знаю, я в такие подробности не посвящен. Ну вы же понимаете, что у творческих людей мир очень маленький. Все всех знают. Человек не с улицы пришел.

Г р е м и н. Понятно, понятно... Скажите, в ту квартиру есть такой же вход, как в вашу?

С е м е н А р к а д ь е в и ч. Нет, второй чердак — общий. Вы через него шли.

Г р е м и н. Значит, только через дверь...

С е м е н А р к а д ь е в и ч. А что он натворил, если не секрет? Только не говорите, что он скрывается от алиментов! Я вам все равно не поверю!

Г р е м и н. Не буду. Он очень опасен, Семен Аркадьевич. Мне нужна ваша помощь.

С е м е н А р к а д ь е в и ч. Что вы хотите, чтобы я сделал?

Г р е м и н. Пока не знаю. Как вы думаете, если вы позвоните, он откроет?

С е м е н А р к а д ь е в и ч. Почему нет?

Г р е м и н. Он пригласит вас в квартиру?

С е м е н А р к а д ь е в и ч. А зачем?

Г р е м и н. Хороший вопрос. Вам что-нибудь нужно. Соль, спички, гвозди, молоток...

С е м е н А р к а д ь е в и ч. Я подожду — он вынесет.

Г р е м и н. Мда... Что у вас может быть общего?

Семен Аркадьевич. Что у нас может быть общего? Вы меня убиваете вашим вопросом! Что у нас может быть общего?.. Разве что антенна...

Гремин. Какая антенна?

Семен Аркадьевич. Для телевизора. Она одна на этаж.

Гремин. Значит, если она испортится...

Семен Аркадьевич. Надо будет кому-то вылезти наверх на крышу и повертеть ее. Я вам сразу говорю, не полезу...

Гремин. Он тоже. Но телевизор ему нужен... А кто обычно лазит?

Семен Аркадьевич. Мой сын. Но его сейчас нет. Он у бабушки в Вологде.

Гремин. Сосед видел вашего сына?

Семен Аркадьевич. Откуда? Мальчик там уже полтора месяца.

Гремин. Сколько лет вашему сыну?

Семен Аркадьевич. Двадцать три. А в чем дело?

Гремин достает рацию.

Лестничная клетка. Семен Аркадьевич у двери тридцатой квартиры. Звонит.

Голос Постановщика. Кто там?

Семен Аркадьевич. Владимир? Это я, Семен Аркадьевич, ваш сосед! У вас телевизор в порядке?

Дверь приоткрывается.

Постановщик. И у вас тоже барахлит?

Семен Аркадьевич. Да, у нас с вами одна антенна на две квартиры. Там опять какие-то контакты отошли. Нужно вылезти на крышу и повертеть хорошенько.

Дверь открывается пошире. Постановщик делает полшага вперед, но не выходит из квартиры.

Постановщик. Хотите, чтобы я вылез?

Семен Аркадьевич. Нет, что вы! Здесь нужен опыт. Если не возражаете, полезет мой сын. Ему не привыкать. Просто к антенне можно добраться только через ваше окно. Он полезет, а вы смотрите телевизор. Когда картинка появится — крикните.

Постановщик. А это не опасно, лазить по крышам?

Семен Аркадьевич. Ничего страшного, он осторожный мальчик. И, потом, это не первый раз. Ну где ты там? Ты задерживаешь нашего соседа.

Постановщик. Ничего-ничего.

Голос Вохромеева из квартиры напротив. Иду! Сейчас только кеды надену!

Крыша дома. Гремин проходит по крыше и спускается к окну квартиры Постановщика.

Лестничная площадка.

Семен Аркадьевич. Как он всегда копается! Ничего быстро сделать не может! А вы тоже концерт смотрите, да? Или боевик по второму?

Постановщик (*улыбается*). Если честно, то боевик.

Семен Аркадьевич. Я сам их люблю! Но этот я уже видел. Вообще, хороший боевик, доложу я вам, такая редкость.

Из квартиры выходит Вохромеев, одетый в майку, треники с вытянутыми коленками и старенькие кеды. В руке он держит яблоко, от которого смачно откусывает.

Семен Аркадьевич. Ну наконец-то! Мы устали тебя ждать!

Вохромеев. Ладно, пап, иди домой и открой окно пошире.

Постановщик отодвигается в сторону, и Вохромеев входит в квартиру.

Постановщик. Вам какое окно?

Вохромеев. Крайнее справа в гостиной.

Постановщик. Проходите.

Вохромеев. Как бы не наследить...

Постановщик. Не бойтесь, проходите.

Вохромеев. Ага. Я быстро.

Вохромеев проходит в гостиную, старается обойти ковер, открывает окно. Вылезает на подоконник. За окном стоит Гремин. Они обмениваются взглядами. Вохромеев оборачивается.

Вохромеев. Я там антенну посмотрю, а вы тут от телевизора не отходите. Если что, сразу кричите.

Постановщик. Угу.

Вохромеев вылезает из окна на крышу. Постановщик внимательно следит за каждым его движением. Гремин замирает за окном.

Голос Вохромеева. Так лучше?!

Постановщик смотрит на телеэкран. Помехи постепенно пропадают.

Постановщик. Да, так лучше. Еще немного.

Голос Вохромеева. Пап, а как у тебя?
Голос Семена Аркадьевича. Еще немножко поверни!
Первые звуки арии из «Турандот». Постановщик весь внутренне напрягается.
Постановщик. Скоро?
Голос Вохромеева. Сейчас! Так нормально?
Постановщик. Да! Да! Хорошо! Все хорошо! Больше ничего не нужно!

Крыша. На ней стоит Вохромеев, который взглядом спрашивает Гремина, что ему дальше делать. Гремин протягивает руку вперед.

Квартира Постановщика.

Голос Вохромеева. Все! Иду обратно! Руку мне дайте, пожалуйста, а то я так не залезу.

Постановщик вынимает из правого кармана руку с пультом. Делает несколько шагов к окну, останавливается около рамы.

Постановщик. Саша? Где вы там?

Гремин. Здесь.

Гремин резким движением правой руки бьет Постановщика в челюсть и одновременно влетает в комнату. Постановщик в последний момент успевает заметить летящий кулак и немного уклониться от него. Постановщик падает, успевает сделать обратный кувырок и встать на ноги. Напротив него стоит Гремин. Они не сводят глаз друг с друга. Губы Постановщика растягиваются в улыбку. Он поднимает пульт перед собой, переводит взгляд на телеэкран, где заливается тенор, и нажимает кнопку. Ничего не происходит. Постановщик меняется в лице, снова и снова лихорадочно нажимает.

Гремин. Дядя, а ты взрывчатку заложить не забыл?

Постановщик резко переводит взгляд с экрана на Гремина. В его взгляде дикая ненависть. Он отбрасывает ставший ненужным пульт и одним прыжком пересекает комнату и бьет Гремина. Тот падает, но увлекает за собой Постановщика. Они катаются по полу, удары сыплются один за другим. Вскакивают, продолжают схватку. Наконец Гремину удается достать прямым в челюсть. В удар вложены вся сила и вся ненависть. Постановщик мешком сваливается на пол.

Гремин лезет в карман за сигаретами, достает пистолет, пожимает плечами и кладет его обратно. С недовольным видом достает пустую пачку.

Гремин (*Вохромееву*). Леш, дверь открой.

Вохромеев. Ага, сейчас.

Вохромеев влезает в окно, идет к двери, на секунду медлит у тела Постановщика, идет дальше, открывает дверь.

В квартиру врываются Бурляев и Крымчук.

Бурляев. Мишка, ты как?!

Гремин. Нормально. (*Падает в кресло.*) Спеленай эту заразу.

Бурляев. С удовольствием!

Крымчук уже у лежащего Постановщика. Он склоняется над телом, надевает наручники, обыскивает карманы, вынимает складной нож с выскакивающим лезвием, осматривает ноги. Бурляев помогает ему: прощупывает воротник и планку рубашки.

Бурляев. Коля, посмотри на этого фраера! Он себе ампулу с ядом зашил! Насмотрелся кино про шпионов!

Крымчук берет нож, одним движением отрезает кусок рубашки с ампулой. Затем вместе с Бурляевым поднимает уже пришедшего в себя Постановщика. Тот встречается взглядом с Греминым. Затем опускает голову, видит, что рубашка порвана. Поднимает глаза, снова встречается взглядом с Греминым. В глазах у того сильная усталость. В один момент на него наваливается все напряжение последних дней. Но он доволен, чертовски доволен. Гремин достает из кармана рацию.

Гремин (*по рации*). Всем, кто меня слышит. Вызывает первый. Отбой. Повторяю, отбой.

Тенор берет последнюю ноту, зал взрывается аплодисментами. Гремин опускает руку с рацией.

Гремин. Концерт окончен. Я тебя переиграл, Витюша.

«Штаб». Маша стоит у окна. Концерт закончен, зрители расходятся. В толпе она пытается найти знакомые лица. Вдалеке, на другой стороне улицы, Маша замечает людей, бредущих в какой-то расслабленной манере, как после сильного нервного напряжения. Она бросается из комнаты, вниз по лестнице. Маша одна плывет навстречу бурному людскому потоку.

Гремин, Бурляев, Вохромеев, Крымчук, Селезнев, Прокофьев, Метелин и еще трое

их товарищей прощаются, пожимают друг другу руки. Расходятся. Остается только группа Гремина.

Они молча смотрят на людей. На слова уже не осталось сил. Вохромеев первым замечает бегущую к ним Машу.

В о х р о м е е в. Смотрите...

Все поворачивают головы и видят Машу, которой уже осталось несколько шагов. С бега она переходит на быстрый шаг. Останавливается, вглядываясь в Гремина. Потом переводит взгляд на остальных. И снова на Гремина.

М а ш а. Все... в порядке?

Гремин молча смотрит на нее.

Б у р л я е в. Все гениально, Машенька, мы просто прогулялись по улицам. Воздухом подышали.

М а ш а. А после вашей прогулки там меняют асфальт.

Все улыбнулись.

К р ы м ч у к. Не, на этот раз обошлось.

Г р е м и н. Я скажу, чтобы вас отвезли домой...

Гремин отворачивается, собираясь идти к машине.

М а ш а. Черта с два я туда поеду!

Гремин оборачивается с удивленным лицом.

М а ш а. В вашей комнате остался мой «Гамлет», у вашего дежурного — мой паспорт. И вообще, я хочу кофе...

Б у р л я е в. И вообще, ты, Гремин, тупой, как валенок... (*Приобнимает Машу за плечи и идет с ней к машине.*) Пойдемте, Машенька, сейчас мы купим много выпивки, немного закуски. И достойно закончим этот день.

Все остальные следуют за ними. Гремин делает несколько быстрых шагов, вежливо, но решительно отодвигает Бурляева и меняет его руку на Машиных плечах на свою.

Б у р л я е в. Э-э... Товарищ подполковник?..

Г р е м и н. Товарищ майор, уступите старшему по званию.

Маша улыбается. Гремин и Маша немного отдаляются от остальных.

Б у р л я е в. Опять дискриминация! Коля, дай я хоть тебя обниму!

К р ы м ч у к. Но-но-но! Без рук! Иди вон с Лешкой обнимайся!

В о х р о м е е в. Нет уж, спасибо! Вы, конечно, очень симпатичный, товарищ майор, но я предпочитаю блондинов с голубыми глазами!

Маша и Гремин идут чуть впереди.

Г р е м и н. Зачем ты поехала? Четыре полупьяных, а потом и совсем пьяных мужика, никаких интеллектуальных разговоров... Зачем тебе это?

М а ш а. А кто же будет на столе танцевать?

Г р е м и н. В каком смысле?

М а ш а. В прямом. В компании пьяных мужиков обычно практикуются танцы на столах... Иногда с раздеванием...

Г р е м и н. Я тебе дам, с раздеванием!

М а ш а. Посмотрим...

Они удаляются по темной улице. Спор продолжается.

НАШИ АВТОРЫ

Манцов Игорь Валентинович ***(р.1966)*** — кинокритик. Учился во ВГИКе (мастерская Ю.Арабова). Печатался в журналах «Искусство кино», «Новый мир», в «Независимой газете».

Лебедев Николай Игоревич ***(р.1966)*** — режиссер. Окончил факультет журналистики МГУ, киноведческий факультет ВГИКа (1993, мастерская В.Утилова). Постановщик фильмов «Змеиный источник», «Поклонник», «Звезда».

Тыркин Станислав Ильич ***(р.1970)*** — журналист. Учился на факультете журналистики Дальневосточного университета, во ВГИКе (режиссерская мастерская Г.Полоки). В США снял документальный телесериал Fascinated with the Low («Очарованные законом»). Кинообозреватель газеты «Комсомольская правда».

Плахова Елена Ильинична — кинокритик. Окончила киноведческий факультет ВГИКа. Публикуется в журналах «Искусство кино», «Сеанс», «Огонек», «Итоги», в газетах «Коммерсантъ», «Новая газета».

Хван Александр Федорович ***(р.1957)*** — режиссер, сценарист, актер. Окончил режиссерский факультет ВГИКа (1980, мастерская Л.Кулиджанова, Т.Лиозновой). Постановщик фильмов «Дюба-Дюба», «Свадебный марш», «Дрянь хорошая, дрянь плохая», «Умирать легко» и др. Снимался в фильмах «Линия жизни», «Научная секция пилотов», «Странное время» и др. Лауреат нескольких кинопризов. Автор книги стихов «Букет».

Аннинский Лев Александрович ***(р.1934)*** — литературовед, журналист, критик. Окончил филологический факультет МГУ. Автор более двадцати книг (среди которых «Ядро ореха», «Обрученный с идеей», «Зеркало экрана», «Лев Толстой и кинематограф» и др.) и многочисленных статей по вопросам литературы, театра, кино, телевидения.

Клюев Евгений Васильевич ***(р.1954)*** — писатель, публицист. Окончил Тверской государственный университет по специальности «русский язык и литература». В 1992—1993 гг. — главный редактор газеты «Миссия», в 1993—1996 — декан факультета журналистики Российской академии образования. С 1996 г. живет в Дании. Публиковал стихи, новеллы, сказки в периодике и отдельных изданиях. Роман «Книга теней» номинирован на премию «Букер»-97.

Долин Антон Владимирович ***(р. 1976)*** — журналист, кинокритик. Окончил филологический факультет МГУ, аспирантуру ИМЛИ. Сотрудник газеты «Газета», кинообозреватель радио «Эхо Москвы».

Сельянов Сергей Михайлович ***(р.1955)*** — режиссер, продюсер. Окончил Тульский политехнический институт, сценарный факультет ВГИКа (1980, мастерская Н.Фигуровского), учился на режиссерском отделении ВКСР (1987—1988, мастерская Р.Быкова). В 1992 г. организовал студию «СТВ». Режиссер фильмов «День ангела» (с Н.Макаровым), «Духов день», «Время печали еще не пришло», «Русская идея». Продюсер фильмов «Брат», «Мама, не горюй», «Брат-2», «Сестры», «Война» и др.

Кошелева Зоя Константиновна — критик, переводчик. Окончила филологический факультет МГУ. Печатается в журналах «Искусство кино», «Вопросы литературы».

Сергеева Тамара Владимировна — киновед. Окончила киноведческий факультет ВГИКа. Научный сотрудник Госфильмофонда России.

Марголит Евгений Яковлевич ***(р.1950)*** — киновед, кинокритик, кандидат искусствоведения. Окончил филологический факультет Луганского педагогического института. Старший научный сотрудник НИИ киноискусства. Автор книг и многочисленных статей по истории отечественного кино.

Голынко-Вольфсон Дмитрий Юрьевич ***(р.1969)*** — поэт, культуролог, критик. Кандидат искусствоведения, научный сотрудник Российского института истории искусств. Автор поэтических книг и критических статей в журналах и альманахах.

Норштейн Юрий Борисович ***(р.1941)*** — режиссер. Окончил курсы художников-мультипликаторов при студии «Союзмультфильм». Режиссер фильмов «Лиса и Заяц», «Цапля и журавль», «Ежик в тумане», «Сказка сказок» и др. С 1981 г. работает над фильмом «Шинель». Преподавал на ВКСР. Почетный профессор ВГИКа. Народный артист России, лауреат Государственной премии СССР и призов многочисленных МКФ. В 1984 г. на Олимпиаде искусств в Лос-Анджелесе по опросу ведущих анимационных критиков мира «Сказка сказок» признана лучшим фильмом всех времен и народов за всю историю мультипликации, а по результатам опроса «Лучшие из лучших анимационных фильмов», организованного Загребским МКФ (1998—2001), — «Абсолютным номером один» (Absolute Number One).

Фостер Джоди — актриса, продюсер. Снимается с 1968 г., была одной из самых известных голливудских детей-звезд. Первую крупную роль исполнила в «Таксисте» Мартина Скорсезе в тринадцатилетнем возрасте (номинация на «Оскар»). Всего снялась более чем в шестидесяти картинах. Лауреат премии «Оскар» за исполнение ролей в фильмах «Обвиняемые» и «Молчание ягнят».

Собакарь Наталья Сергеевна — сценарист, режиссер. Окончила театроведческий факультет ГИТИСа, ВКСР (2002, мастерская А.Адабашьяна). С 1992 по 2001 г. работала режиссером на Первом и Шестом телеканалах. Сценарий «Постановщик» получил вторую премию на конкурсе СПС «Нормальная жизнь в нормальной стране».

S U M M A R Y

Igor Mantsov
Brazilia — Argentina
Polemic notes on the problems of domestic film criticism.

Elena Stishova
Lone star
Review of Nikolai Lebedev's THE STAR (Russia).

Nikolai Lebedev:
«The viewer has heard us»
Interview with the director.

Stas Tyrkin
Waiting for UNO
Review of Danis Tanovic's NO MAN'S LAND (Bosnia — Herzegovina — Slovenia — Italy — France — Gr.Britain — Belgium).

Elena Plakhova
Medem and sex
Review of Julio Medem's LUCIA Y EL SEXO (Spain).

Alexandre Khvan
Experience
Essay of the filmmaker on bodily experience as existential comprehension of the self.

Lev Anninsky
«How the day is short...»
Remembrance of the artist Lidia Shulgina.

Evgeny Klyuev
Disciplined bush
Clash of cultures as cultural shock.

Anton Dolin
Spectre of spectre
Portrayal of David Fincher.

Sergei Selyanov:
«I guess, but not calculate...»
Conversation with the noted Russian producer and filmmaker on the trick of the profession.

Zoya Kosheleva
Without deletion
Coverage of the Festival of archival cinema (Belye Stolby-2002).

Old project
Noted Russian directors tell of their false starts.

Evgeny Margolit
Ghost of freedom: country of children
The image of the child in the Soviet cinema.

Dmytry Golynko-Volfson
Net trash, or Trash civilization
On spam as a cultural phenomenon. Followed by a reader's letter on misunderstanding when reading.

Yury Norstein
Snow on the grass
Next installment of the book on art of animation.

Jodie Foster
Challenge
Conversation with the actress on nature of performing.

Natalia Sobakar
Arrangement
Psychological detective story by the young script-writer.

Б-21615

19 СЕН 2002

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Министерство культуры РФ,
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец,
Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Карташова,
Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова,
Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 17.06.02. Подп. к печати 15.07.02
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 14,85
Заказ 302. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70403.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2002

«Люсия и секс»

Режиссер Хулио Медем

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы А.АРТЮХ, Д.ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОНА, А.ДОЛИНА, Д.КОММА, З.КОШЕЛЕВОЙ, Е.КУТЛОВСКОЙ, Л.МАЛЮКОВОЙ, И.МАНЦОВА, Е.ПЕТРОВСКОЙ, Н.СИРИВЛИ, Е.СТИШОВОЙ, О.СУРКОВОЙ, И.ТКАЧЕНКО, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

«Кинотавр»-2002
Альтернативное кинообразование. Александр Баширов, Николай Изволов

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ПОСЛЕДНЯЯ ВОЛЯ» Фреда Скеписи
«СЕРДЦУ НЕ ПРИКАЖЕШЬ» Нила Хантера и Тома Хансингера
«МАШИНА ВРЕМЕНИ» Саймона Уэллса
«КОПЕЙКА» Ивана Дыховичного
«СКАЗ ПРО ФЕДОТА-СТРЕЛЬЦА» Сергея Овчарова

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

АЛЕКСАНДР ХВАН
ВЛАДИМИР МАРТЫНОВ
ЕВГЕНИЙ КЛЮЕВ
ТАТЬЯНА ЧЕРЕДНИЧЕНКО

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ЗИНОВИЙ КОРОГОДСКИЙ
АКИ КАУРИСМЯКИ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Канн-2002
Оберхаузен-2002
«Звездные войны» — электрополитика

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Интернет-реклама
«Масяня» — наше все

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ЮРИЙ НОРШТЕЙН
ДЭВИД ЛИНЧ
ЛАРС ФОН ТРИЕР
ВЛАДИМИР ЧУМАК

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Хроники Тарковского. «Сталкер»
А.Ваксберг, И.Туманян. Провокация века

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

А.Миндадзе. ВОЛНЕНИЕ
Кристина Янда. У ЗВЕЗД КРАСНЫЕ КОГТИ

2 0 0 2